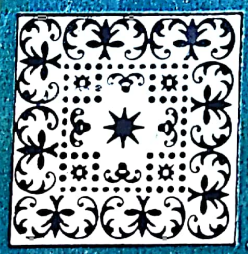
OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

VOL. II



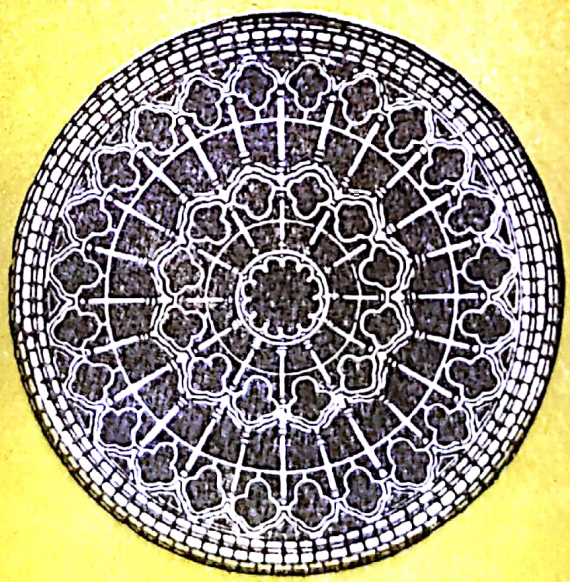
EDITURA
DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI
1970

Scanned with OKEN Scanner

OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

II



EDITURA
DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI
1970

Scanned with OKEN Scanner

Referenţi : VERA CALIN
ROMUL MUNTEANU

Redactor : VERONICA GHEORGHIU
Tehnoredactor : SENA STĂNESCU
Prezentarea grafică : EUGEN STOIAN
Vignete : ALBIN STĂNESCU

Scanned with OKEN Scanner

CLASICISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura franceză în secolul al XVII-lea* ★

1
CADRUL GENERAL ISTORIC
2
ŞTIINŢA ŞI FILOZOFIA : DESCARTES
3
AMBIANŢA LITERARĂ BAROCUL
4
ROMANUL SALOANELOR ŞI ROMANUL BURLESC
5
LITERATURA MORALIŞTILOR
6
LA BRUYÈRE
7
CLASICISMUL FRANCEZ. DEFINIŢIA
ŞI FORMAREA DOCTRINEI

Cadrul general istoric 1

Un istoric francez contemporan observă că, dintre toate epocile istoriei Franţei, cea care a fost mai falsificată a fost perioada secolului al XVII-lea. A fost numit „secolul marelui Rege Soare" şi „secolul ordinii". În realitate, măreţia aparentă a secolului al XVII-lea nu depinde de loc de personalitatea regelui, — „de un imens orgoliu, de o inteligenţă mediocră şi de o moralitate cel puţin dubioasă", — rege care moşteneşte o Franţă puternică şi lasă o Franţă epuizată ; iar „ordinea" pe care o stabileşte el este în realitate bazată pe despotism, ascunzînd conflicte adînci, manifestate prin numeroase răscoale populare (v. A. Bayet, „Istoria Franţei").

La începutul veacului, Henric IV restabilise unitatea statului, pusese capăt disensiunilor interne de ordin religios dînd edictul în Nantes, ce prevedea toleranţă faţă de protestanţi, susţinuse economia ţărănească, promovase dezvoltarea comerţului şi industriei manufacturiere. După el, au loc rebeliunile feudalilor contra monarhiei (frondele). Dar Richelieu ia în mînă frînele puterii, perfecţionînd centralizarea statului, reglementînd administraţia şi disciplina monarhică. Politica sa este orientată spre susţinerea burgheziei. Sub Ludovic XIV politica aceasta continuîndu-se, începe o eră de prosperitate a financiarilor şi se continuă dezvoltarea forţelor productive ale ţării (eră ce coincide cu faza de maturitate a literaturii „cla-

Scanned with OKEN Scanner

sice"), — pînă cînd abuzurile, ambiţiile şi extravaganţa absolutismului monarhic vor porni pe panta dezastrelor politice şi economice.

Regele concentrează în mîinile sale toată puterea. Vanitatea monarhului secătuieşte forţele ţării.

Situaţia economică devine deplorabilă, prin cheltuielile nebune ale curţii. Fiscalitatea excesivă striveşte viaţa economică, provocînd şomaj şi mişcări muncitoreşti. La ţară situaţia este de-a dreptul înspăimîntătoare. „Ordinea" acestui veac este doar aparentă şi sub raportul opiniei publice. Monarhia este atacată pentru toate excesele sale. Nu numai miniştrii sînt atacaţi, ci pamfletele şi satirele care circulă atacă vehement şi pe rege. Nici marii scriitori ai epocii nu sînt toţi aserviţi monarhiei. Pascal, de pildă, ironizează monarhia de drept divin. La Fontaine, sub masca leilor, maimuţelor, vulpilor, vizează pe rege şi pe curtenii săi. Fénelon, cu o îndrăzneală nemaiauzită, atacă deschis pe Regele Soare, care este „un adevărat tîlhar". La Bruyère zugrăveşte mizerabila stare a ţăranilor, şi conclude în cuvinte aproape revoluţionare : „Şi aceasta, oare nu ne arată în mod limpede care va fi viitorul" ?

Totuşi monarhia absolută („Statul sînt eu", declară Ludovic XIV) se consolidează în a doua jumătate a veacului şi se va menţine pînă la sfîrşitul secolului următor, susţinută fiind atît de aristocraţia de curte, cît şi de burghezie. Judecată în consecinţele ei, pe această treaptă de dezvoltare a istoriei, monarhia absolută din Franţa reprezintă un moment progresist, în măsura în care realizează unitatea ţării împotriva tendinţelor de destrămare feudală.

Ştiinţa şi filozofia : Descartes

Dezvoltarea forţelor productive atrage după sine dezvoltarea ştiinţei. Uneltele şi primele maşini-unelte necesită o mecanică raţională. „Matematicile, scrie Descartes, pot servi în mare măsură şi să uşureze toate meşteşugurile şi să reducă munca oamenilor". Pregătind descoperirile lui Newton, Descartes creează fizica matematică şi geometria analitică, emite ipoteza ondulatorie a luminii şi legile refracţiei. Pascal iniţiază calculul probabilităţilor, inventează presa hidraulică şi maşina de calculat. Cuceririle ştiinţei franceze se afirmă şi în domeniul astronomiei, medicinii, chimiei, ştiinţelor naturii. Avîntul ştiinţei şi tehnicii reflectă avîntul economiei burgheze a timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, înseşi interesele burgheziei antifeudale cer dezvoltarea ştiinţelor tehnice, matematice, experimentale şi ale ştiinţelor naturii. Căci numai cu ajutorul succeselor ştiinţei putea fi distrusă în conştiinţa socială autoritatea religiei şi deci a bisericii — principala forţă a lumii feudale. Acţiunea aceasta anticlericală va căpăta amploare în secolul următor ; dar ea începe a se dezvolta încă de pe acum.

Ideologia burgheză este puternic marcată de raţionalismul lui **René Descartes** (1596—1650).

În opera sa capitală *„Discurs asupra metodei de a ne conduce bine raţiunea şi de a căuta adevărul în ştiinţe"* (1637), Descartes combate ideologia încă puternică a societăţii feudale, caracterizate printr-un raţionament sec şi abstract, neconfruntat cu realitatea şi adesea plin de naivităţi. Împotriva argumentului „autorităţii" al scolasticii, regula sa fundamentală este „a nu admite nimic cu adevărat decît ceea ce mi se va părea mie evident ca atare". Dar în acelaşi timp raţionamentul trebuie controlat şi de experienţă. Încît, metoda justă de gîndire se fondează : 1) pe evidenţele raţiunii, constînd din idei clare şi distincte ; 2) în locul silogismului scolastic ca metodă, pe raţionamentul ce operează analiza şi sinteza datelor problemei, şi 3) pe experienţă. (Despre moralistul Descartes vom vorbi mai jos).

Discursul asupra metodei înseamnă o dată extrem de importantă în istoria filozofiei. Lui Descartes îi revine meritul de a fi eliberat gîndirea de sub lanţurile scolasticii, de a fi proclamat autonomia raţiunii şi de a fi fondat filozofia modernă. Filozofia lui Descartes este o încoronare a gîndirii sale ştiinţifice — iar meritele sale în domeniul ştiinţei sînt de asemenea imense. Descartes este cel care fondează geometria analitică, formulează legea refracţiei luminii, a conservării mişcării şi energiei ; el este unul din fondatorii fiziologiei, cel care dezvoltă ideea realităţii mişcării, a divizibilităţii infinite a materiei, a infinităţii universului, subliniind în acelaşi timp necesitatea îmbinării teoriei cu practica.

Dar ideile sale filozofice au avut, indirect, o anumită influenţă şi asupra formării ideilor literare ale epocii, prin influenţa exercitată asupra climatului general intelectual. Raţiunea ca facultate esenţială a omului, gustul adevărurilor clare şi distincte, nevoia de ordine şi de logică în compoziţie, aplicaţia de a descompune şi de a analiza faptele literare sînt tot atîtea idei şi atitudini însuşite de literatura clasicismului francez şi sub influenţa raţionalismului cartezian.

În cadrul mişcării filozofice a secolului, trebuie menţionat şi curentul — care spre sfîrşitul veacului a luat proporţii — „liber cugetătorilor" sau „libertinilor" al cărui prim reprezentant a fost **Pierre Gassendi** (1592—1655). „Libertinii" erau adepţii materialismului antic, ai lui Epicur şi Lu-

Scanned with OKEN Scanner

creţiu, şi ai raţionalismului cartezian. Combătînd dogmatismul şi rigorile teologice ale bisericii catolice, ei predicau scepticismul, non-conformismul, libertatea intelectuală şi morala plăcerilor spiritului.

Ambianţa literară. Barocul

În regimul centralist de stat al absolutismului monarhic, regalitatea trebuie să domine şi în domeniul vieţii culturale. Acum se fondează şi se organizează Academia de Ştiinţe, în domeniul umanistic Academia Franceză (1635), apoi Academia de pictură şi sculptură, Academia Franţei la Roma, pentru studiul stilului clasic, precum şi Academia de Arhitectură.

Se constituie acum un stil caracterizat prin pompă, eleganţă şi strălucire. Dacă, în pictură, cu Poussin sîntem mai aproape de gustul salonard al genului pastoral clasicizant, cu marele peisagist Lorrain în aceeaşi lume a antichităţii păgîne, iar în domeniul sculpturii Franţa se impune pe primul plan al Europei timpului prin Puget, — în schimb pictorul Le Brun exprimă gustul rafinat şi preferinţa pentru somptuos a curţii.

Dorinţa de fast şi măreţie a regalităţii se concretizează mai amplu în arhitectură. Palatele impun prin faţade severe, apartamentele sînt deosebit de pompoase, iar aspectul general al marilor clădiri impresionează prin grandoarea, uneori monotonă, şi prin imensitate, ca faţada Luvrului sau aceea a castelului din Versailles. În fine, splendoarea edificiilor regale din Versailles este completată de imensul parc conceput într-o viziune de regularitate geometrică, cu alei, fîntîni arteziene şi nenumărate statui.

Cuvîntul de ordine pare a fi : „Monarhul trebuie să impună". În jurul său, nobilimea, redusă la situaţia de simplă suită, trăieşte într-o inactivitate totală, preocupată fiind doar de a obţine favoruri, pensii, titluri, — dar fiind preocupată de asemenea şi de litere, gust pe care şi-l etalează în „saloane".

Aceste saloane literare (să precizăm : adeseori adverse regalităţii absolute) nu sînt decît concretizări pe plan literar ale spiritului de galanterie şi eleganţă, de preţiozitate şi manierism al aristocraţiei. Nu lipsesc în acest sens nici influenţe străine. Moda spaniolă în special se impune — în costum, maniere, difuziunea limbii şi a literaturii spaniole. E vorba însă de o anumită literatură — cea care este încadrată în capitolul barocului spaniol, ilustrat îndeosebi de poetul Gongora, care, în a doua sa perioadă de creaţie, practica gravitatea pompoasă, tonul hiperbolic şi subtilităţile rafinate de expresie.

Scanned with OKEN Scanner

Moda spaniolă își găsea un corespondent englez în „eufuism", adevărata epidemie literară a unui stil plin de afectare, inaugurat în Anglia de John Lyly — un jargon special caracterizat printr-un abuz de metafore, comparații hiperbolice și apropierile cele mai forțate.

Moda „prețiozității" era triplată de influența „marinismului" italian. Poetul italian, cavalerul Marino — care trăise mai mult timp la Paris — impusese un limbaj alambicat și abundînd în imagini fardate cu multă cochetărie. Iată, ca exemplificare, un fragment de Marino *(Adonis,* C. VI) :

> „Ochii sînt balcoanele și porțile sufletului, martori credincioși, adevărate oracole, escortă sigură a sfioasei rațiuni, făclii aprinse ale inteligenței în mijlocul întunericului, sînt limbile gîndirii întotdeauna agere și iscusite, soli vorbitori ai dorinței mute, hieroglife și cărți în care se pot dezlega tainele inimii, oglinzi curate și limpezi în care se răsfrînge tot ce stă închis în adîncul sufletului . . .".

Gongorismul, eufuismul, marinismul și — în Franța — „prețiozitatea" sînt variante ale stilului de viață socială, de vorbire și de creație literară practicate de aristocrația vest-europeană a secolului al XVII-lea. În istoria și estetica literară, acest stil a căpătat denumirea de „baroc", — categorie asupra căreia trebuie să ne oprim.

Fiecare salon își avea preferințele sale literare : la „Hôtel de Rambouillet", cel mai celebru salon literar, se prefera genul epistolelor și cel dramatic ; în alte saloane domina preferința pentru genurile portretului sau maximei, al discursului sau cugetărilor, al satirei sau memoriilor. Dar peste tot erau în mare cinste poeziile de dimensiuni mici, ca : epigrame, sonete și madrigaluri galante, — compuneri în genul acelui sonet al abatelui Cotti, ridiculizat de Molière în „Femeile savante" și dedicat . . . febrei de care suferea ducesa de Nemours !. Și, în general, preocupările cărora li se dedicau aceste reuniuni aristocratice erau : disertațiile grave despre chestiuni frivole, îndelungatele căutări pentru a găsi un cuvînt, dezvoltarea unei fade metafizici a iubirii, interminabile disecări ale sentimentului erotic și nesfîrșite subtilități discursive, totul cu ridicole exagerări de turnură a frazei și de alegere a unui vocabular artificios.

Prețiozitatea saloanelor a avut o influență negativă asupra dezvoltării literaturii franceze a epocii. Scriitorul a rupt acum legăturile cu tradițiile populare, devenind prizonierul unor convenții rigide ; sînt evitate problemele grave ale vieții și mai ales lipsește tratarea serioasă a lor ; lipsește apoi sinceritatea autentică a sentimentului, precum și expresivitatea unui

Scanned with OKEN Scanner

lexic bogat, variat, plastic, viu, colorat. Nu este mai puțin adevărat însă că, pe de altă parte, este cultivată acum aplicația spre analiza sufletului omenesc, preocuparea pentru precizie prin atenția dată nuanțelor și grija pentru exprimarea frumoasă și pentru forma cît mai îngrijită : un aport care ar fi putut deveni substanțial dacă scriitorii „saloanelor" ar fi știut să evite exagerările adeseori extravagante.

Corespunzînd — în începuturile sale — perioadei finale a Renașterii, perioadă dominată de acea „criză a umanismului", stilul baroc se va continua și în secolul al XVII-lea, mai ales în prima sa jumătate, cînd, în Franța, va ajunge un stil literar aproape preponderent, pînă în momentul afirmării depline a „clasicismului".

În structura sa, barocul reprezintă o renunțare la echilibrul, calmul, măsura, realismul, accesibilitatea artei renascentiste, la simplitatea și claritatea sa de expresie. Scriitorul baroc ține să impresioneze, să surprindă, să etaleze un intelectualism subtil și prețios. De aici, un adevărat cult al formalismului, al „artei pentru artă", neglijînd substanțialitatea și autenticitatea conținutului. De aici, alegerea unui cît mai bogat și mai variat arsenal de mijloace expresive, vizînd uimirea cititorului. De aici, preferința pentru elementul rar, neobișnuit, dinamic, surprinzător ; pentru hiperbolismul pompos, pentru rafinat și grațios, pentru tonul emfatic, bombastic ; pentru metafora dificilă, comparația insolită și alegorismul obscur ; pentru jocul de cuvinte, parafrază, personificare, antiteză ; în fine, pentru o maximă încărcătură de tropi menită să înfățișeze un rafinat aristocratism spiritual.

Romanul saloanelor și romanul burlesc

Poezia devine o adevărată manie pentru lumea saloanelor. Dar, în limitele concepției și practicii schițate mai sus, posibilitățile sale sînt atît de înguste, iar rigorile acceptate sînt atît de sufocante încît realizările lirice franceze din secolul al XVII-lea — cu rarisime excepții — nu se vor ridica deasupra unei poezii cu totul minore. O poezie de galanterie, căutînd exagerarea bombastică sau cultivînd un spirit facil, de glume, de ironii sau de flaterie.

În acest mediu se dezvoltă genul memoriilor, cel al maximelor, cel al epistolei, o remarcabilă valoare literară avînd corespondența *d-nei de Sevigné*.

Scanned with OKEN Scanner

Lectura favorită a „preţioaselor“ era însă romanul — fie eroic, fie pastoral, ambele genuri întîlnindu-se în punctul dispreţului pentru inspiraţia realistă. Personajele erau luate din îndepărtatul trecut al Eladei sau Romei, al Egiptului sau Persiei, dar psihologia şi comportamentul lor erau cele ale lumii saloanelor. Alteori, idila de tipul romanului pastoral se îmbină cu aventura romanului eroic. De pildă, cei mai viteji eroi ai unui roman aşazis „istoric“ de aventură, în preajma unei lupte decisive nu găsesc altceva mai bun de făcut decît să asculte o povestire în care întîmplarea cea mai serioasă este pierderea unui bilet de dragoste sau dispariţia unei brăţări... Iar un alt viteaz erou trasează harta ţării numită „Gingăşia“, străbătută de fluviul „Simpatia“, pe malurile căruia sînt aşezate satele numite „Versuri frumoase“, „Epistole galante“, „Atenţii delicate“, cătunul „Uitarea“ şi lacul „Nepăsarea“... Harta figurează în *Clelia,* celebrul roman al *d-rei de Scudéry*.

În afara dispreţului faţă de inspiraţia realistă, ceea ce caracterizează acest extrem de răspîndit sector literar (cel mai renumit în această direcţie este romanul „Astreea“ al lui **Honoré d'Urfé,** 1568—1625) este : convenţionalismul galant în cele mai mici detalii ; absenţa adevărului istoric al epocii sau a culorii locale, toate evenimentele fiind un produs al fanteziei ; în fine, o neobişnuită prolixitate — această societate pasionîndu-se pentru romanele a căror acţiune se întindea de-a lungul a 10—12 volume fiecare, un singur roman însumînd cinci-şase mii de pagini.

Un loc cu totul deosebit însă îl ocupă romanul **doamnei de La Fayette** (1634—1693), *Prinţesa de Clèves* (1678), tocmai pentru că se îndepărtează de cerinţele gusturilor salonarde.

Iată pe scurt subiectul romanului : eroina, căsătorită — la insistenţele mamei sale — cu prinţul de Clèves, se îndrăgosteşte după un timp de tînărul duce de Nemours. Soţie fidelă, ea îşi mărturiseşte pasiunea soţului său, pe care îl stimează fără să-l iubească. Soţul are încredere în virtutea soţiei sale, dar, de supărarea cauzată de bănuieli neîntemeiate, moare. Drumul spre o viaţă nouă şi fericită este acum deschis. Dar Prinţesa de Clèves nu se va căsători cu tînărul duce, ci, frămîntată de remuşcări, se va retrage în singurătate. Ceea ce face ca *Prinţesa de Clèves* — operă de un gen şi o valoare unică în literatura franceză şi chiar europeană a epocii — să se situeze la o distanţă atît de mare de restul romanelor preţioase, în primul rînd prin adevărul său artistic ; cu alte cuvinte : verosimilitatea subiectului şi acţiunii plasate în epoca contemporană şi într-un mediu absolut real, apoi veridicitatea sentimentelor personajelor şi în fine naturaleţea, simplitatea clasică, spontaneitatea stilului. În al doilea rînd, remarcabilă este

Scanned with OKEN Scanner

obiectivitatea naraţiunii, detaşarea autoarei de subiect care rămîne obiect de studiu tratat imparţial. În sfîrşit, meritul capital al romanului rămîne fineţea analizei psihologice, în special a sentimentelor eroinei. În comportamentul său, în gîndirea şi în atitudinea sa sentimentală, prinţesa de Clèves este condusă, succesiv sau alternativ, de o puternică pasiune — asemenea eroinelor lui Racine ; de un sentiment, am zice corneillean, al datoriei ; de imperativul cartezian al raţiunii şi voinţei care trebuie să dirijeze excesele vieţii afective ; de o concluzie pesimistă asupra vieţii care dă cărţii un fermecător aer de tristeţe.

Cu aceste remarcabile calităţi, *Prinţesa de Clèves* a inaugurat strălucita serie a romanului francez numit de obicei „romanul de analiză“ şi, totodată, a deschis calea romanului psihologic european.

De o popularitate egală — în alte cercuri însă — se bucură acum şi un alt gen de roman care reprezintă o reacţie împotriva idealismului extravagant al direcţiei mondene — romanul burlesc (de la cuvîntul italian „burla“, care înseamnă „glumă)“ cu caractere realiste, satirice şi burgheze. Romanul burlesc — evident influenţat de genul prozei picareşti spaniole — apare ca un fel de parodie a excesului de convenţionalism al literaturii mondene. Şi este uşor de înţeles de ce această direcţie literară cu totul diferită, pornind de la Rabelais şi reeditînd viziunea esenţialmente populară şi realismul dur al romanului picaresc spaniol, care violenta „buna cuviinţă“ în termeni nu arareori de-a dreptul vulgari, a fost condamnată de Boileau, teoreticianul oficial al literaturii supuse judecăţii şi gusturilor Curţii.

Genul burlesc şarjează în acelaşi timp romanul de aventuri şi pe cel pastoral, căci esenţialul genului burlesc este respingerea convenţiunilor stabilite de gustul rafinat : zeii şi eroii sînt puşi aici să vorbească şi să se poarte ca cei mai simpli oameni din popor. Parodiază sentimentele emfatice şi aventurile eroice, prezentînd de pildă nu un păstor idealizat, ci un cioban nenorocit care-şi paşte oile (nu cu lînă de mătase ci cu gălbează) pe malul Senei, iar nu al vreunui rîu mitologic, — şi care se gîndeşte nu la o frumoasă prinţesă, ci la o ţărancă grosolană şi urîtă ; sau prezintă un conflict „eroic“ în care tinerii duelează, dar nu cu spada strălucitoare, ci pur şi simplu cu pumnii. Personajele nu mai sînt nobili, ci nişte burghezi, ţărani, comedianţi, eroi care nu sînt de loc nici „fără teamă“, nici „fără prihană“. În fine, mediul şi felul de viaţă sînt zugrăvite în culori realiste, minuţioase şi precise, arătîndu-se, în contrast cu măreţele palate fantastice ale romanului monden, mediul, viaţa şi moravurile cîrciumilor, ale mahalelor sau ale satelor.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentanții genului sînt Ch. Sorel („Istoria comică a lui Francion") și Furetière („Romanul burghez"). Dar cel mai viguros temperament de scriitor în acest sens este **Paul Scarron** (1610—1660), a cărui capodoperă *Romanul comediantului* este o pitorească imagine a vieții și o amplă ironizare a falsității sentimentale și intelectuale a literaturii saloanelor. Aventura celor doi îndrăgostiți, care pentru a scăpa de un intrigant gelos se refugiază în mediul unor actori ambulanți, trăind viața de fiecare zi a acestora, este redată cu un pitoresc viu și cu o vervă ironică și umoristică efervescentă.

Literatura burlescă, de autentică tradiție realist-populară, a avut o indiscutabilă importanță pentru dezvoltarea prozei realiste franceze (ce va începe să se afirme în mod masiv în secolul următor prin Lesage). Pentru semnificația și importanța sa în dezvoltarea literaturii franceze, pentru a avea o viziune mai completă asupra peisajului literar al epocii, precum și pentru valoarea artistică a romanului burlesc în opoziție cu literatura lipsită de vitalitate (pentru că era esențialmente antirealistă) a saloanelor, trebuie subliniat și acest interesant și semnificativ moment al prozei franceze a secolului al XVII-lea.

Literatura moraliștilor

Aplicația, atît de caracteristică literaturii clasicismului francez, spre analiza psihologică a fost susținută, continuată, stimulată și de opera moraliștilor. Termenul circumscrie, în cazul de față, nu o tendință ostentativ didacticistă, moralizatoare, ci o stăruitoare și subtilă cercetare a vieții sufletești, a vieții „morale", a caracterelor omenești. În continuare, pe baza observațiilor și ca rezultat al reflexiei asupra lor, scriitorii moraliști indică anumite norme de comportare practică ce vizează perfecționarea morală și intelectuală a individului, iar în ultimă instanță chiar ameliorarea vieții sociale.

Bogata literatură moralistă, care constituie unul din aspectele caracteristice ale culturii franceze, își are originea în secolul XVI, în *Eseurile* lui Montaigne, pentru a înflori din plin în secolul următor, prelungindu-se apoi și în „Secolul luminilor".

René Descartes — primul în ordine cronologică din seria marilor moraliști ai veacului — și-a expus ideile morale în special în *Tratatul despre pasiunile sufletului*. Negînd existența unui „destin" ineluctabil („*Trebuie să respingem părerea vulgară că există în afară de noi o soartă care face*

ca lucrurile să se întîmple ori să nu se întîmple, după bunul său plac" — art. 146), Descartes elogiază raţionalitatea şi voinţa ca fiind supremele însuşiri ale omului : „*Nu există suflet oricît de slab care să nu poată, dacă este bine condus, să nu dobîndească o putere absolută asupra pasiunilor sale*" (art. 50) ; „*Voinţa este atît de liberă prin natura ei încît nu poate fi niciodată constrînsă*" (art. 41). Pasiunile pe care Descartes le defineşte, le clasifică, le analizează pot fi utile sau nocive (vicii), omul putîndu-le stăpîni prin libertatea voinţei. Morala lui Descartes deci este optimistă : „*Natura nu sădeşte în om nici o tendinţă care să fie esenţial vicioasă*" ; cît despre libera stăpînire a voinţei, omul generos „*simte în sine însuşi o fermă şi statornică hotărîre s-o folosească bine*".

Cu **Blaise Pascal** (1623—1662) moralismul francez capătă accente sceptice, pesimiste, uneori chiar tragice. Genial matematician şi fizician, la 31 de ani renunţă la ştiinţă şi intră în mediul janseniştilor de la mănăstirea Port-Royal, unde printre altele îşi scrie şi *Cugetările*. Traducînd o profundă şi dramatică neliniştе spirituală, *Cugetările* poartă totodată amprenta concepţiei despre om, a cărui natură este iremediabil coruptă de urmările păcatului originar : predestinat binelui sau răului, lipsit de liberul arbitru, omul nu poate aştepta salvarea decît de la „*graţia divină*". Viziunea pascaliană asupra omului este pesimistă : „*Omul nu e decît deghizare, minciună şi ipocrizie, atît faţă de sine cît şi faţă de ceilalţi*" (IV, 10). „*Vanitatea este aşa de înfiptă în inima omului că (. . .) toţi se laudă şi vor să-şi aibă admiratori*". „*Oamenii nu fac decît să se înşele şi să se linguşească reciproc*". „*Puţine prietenii ar dura dacă fiecare ar şti ce spune prietenul său de el în absenţă*" (IV, 4, 10). „*Ce găunos şi plin de murdărie este sufletul omului !*" (VI, 2). Dar omul — care, după Pascal, este un termen mediu între nimic şi tot, între micro şi macrocosm — îşi are şi măreţia lui, care constă în capacitatea sa de a raţiona : „*Numai gîndirea constituie omul*" (III, 1). „*Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură ; dar este o trestie cugetătoare . . . Astfel, toată măreţia noastră stă în cugetare . . . Să ne silim a cugeta frumos. Iată ideea morală* (I, 6).

Gîndirea lui Pascal (în cadrul căreia găsim şi imperativul luptei omului împotriva propriilor sale pasiuni) nu ajunge însă în cele din urmă nici la soluţia voluntaristă, nici la una raţionalistă, ci la soluţia credinţei religioase, ce nu-l salvează totuşi din acea angoasă care îi străbate *Cugetările*, dîndu-le un lirism de o stranie rezonanţă, şi prin care Pascal a fost recunoscut ca un îndepărtat precursor al existenţialismului.

Fr. duce de La Rochefoucauld (1613—1680) aduce în istoria moralismului francez aceeaşi concepţie sceptică şi pesimistă, pe care însă o exprimă în forme ironice sau spirituale, paradoxale sau cinice.

Scanned with OKEN Scanner

Culegerea sa de *Maxime* (1665) plasează caracterul omului într-o perspectivă defavorabilă : *„Nu avem destulă putere ca să dăm ascultare întregii noastre raţiuni“* (42). *„Ceea ce oamenii au numit prietenie nu e decît o alianţă, un mod de a-şi menaja reciproc interesele şi un schimb de servicii“* (83). *„Sîntem atît de deprinşi să ne prefacem faţă de alţii, încît ajungem să ne prefacem şi faţă de noi înşine“* (119). *„Nu lauzi de obicei decît pentru a fi lăudat“* (146). *„Invidia e mai neîmpăcată decît ura“* (328). Alteori, în maximale sale ironia este asociată cu o notă de umor : *„Bătrînilor le place să dea sfaturi bune, nemaiputînd da pilde rele“* (93). *„Ceea ce ne împiedică adeseori să ne zvîrlim în braţele unui singur viciu e faptul că avem mai multe“* (195). *„Cei mai supărători printre proşti sînt cei spirituali“* (451). În genere, *Maximele* reflectă o experienţă de viaţă, cu dezamăgirile pe care le-a suferit autorul, şi în urma căreia a cîştigat o apropiată cunoaştere a înaltei societăţi din saloanele Parisului sau de la Curte : *„Interesul pune în mişcare şi virtuţile şi viciile“* (253). *„Orgoliul dă naştere invidiei“* (281). *„Linguşeala e o monedă falsă căreia vanitatea noastră îi acordă valoare de schimb“* (158). *„Clemenţa principilor nu este adeseori decît un vicleşug menit a cîştiga dragostea poporului“* (15).

Din aceste trei strălucite momente reprezentative ale moralismului francez — Descartes, Pascal, La Rochefoucauld — se pot desprinde clar, prin urmare, obiectul, temele, concepţia, metoda (observaţiei sau a introspecţiei) prezente în acest sector literar — mai exact : filozofico-literar — ale cărui ecouri sau atitudini într-un anumit fel repetîndu-se, le vom întîlni şi în creaţiile dramatice sau poetice ale marilor scriitori clasici.

Trebuie de asemenea menţionate în cadrul moralismului francez al secolului al XVII-lea alte două opere — remarcabile, prima pentru semnificaţia ideilor vehiculate, a doua pentru valorile sale stilistice : *Aventurile lui Telemac*, de **Fénelon** şi *Oraţiunile funebre* ale lui **Bossuet**.

La Bruyère

Printre cei mai mari moralişti — deşi mai degrabă un observator critic al moravurilor timpului decît o fire reflexivă — şi unul din cei mai mari scriitori clasici este **Jean de la Bruyère** (1645—1696).

Burghez de origine — ca aproape toţi marii scriitori francezi ai veacului — La Bruyère şi-a trăit ultimii doisprezece ani ai vieţii ca preceptor în casa

prinţului de Condé. Simţindu-se adeseori umilit în acest cerc aristocratic, La Bruyère şi-a păstrat însă mîndria burgheză şi un sentiment de superioritate faţă de aceşti curteni. În 1688 publică o traducere a *Caracterelor* filozofului grec Teofrast (sec. IV—III î.e.n.), însoţită de partea originală a unor capitole despre *caracterele* sau *moravurile* acestui secol. Treptat, de la o ediţie la alta, aceste capitole care fixează atîtea tipuri şi aspecte ale societăţii contemporane s-au constituit ca operă independentă, traducerile din Teofrast fiind păstrate în opera lui La Bruyère doar ca un apendice.

Caracterele a fost una din cele mai citite cărţi ale veacului (s-au publicat nouă ediţii în opt ani), pentru că în aceste portrete de subtilă pătrundere psihologică, aluzia la persoanele cunoscute, la fapte şi moravuri contemporane era foarte transparentă, ironia era maliţioasă, satira era violentă. Scopul autorului şi metoda practicată sînt explicate în introducere: cartea *„nu năzuieşte decît să facă omul mai cu judecată, dar pe căi simple şi obişnuite, cercetîndu-l cum se nimereşte, fără multă metodă, în voia diverselor capitole, după vîrstă, după sex, după categoria socială şi după vicii, prin slăbiciunile şi ridicolul legate de ele“*.

Este deci o operă de o compoziţie liberă, fără un plan bine arhitecturat. Sub raportul metodei, La Bruyère nu porneşte de la abstract la concret, de la general la particular, de la descrierea virtuţii sau viciului la ilustrarea lor cu exemple concrete. Drumul urmat de el este invers, asemenea unui psiholog care din fapte tinde să extragă legi; căci — ca un autentic scriitor clasic — observarea cazului individual îl duce spre concluzii asupra omului în general: *„înfăţişînd mai întîi gîndurile, sentimentele şi pasiunile oamenilor, dau în vileag principiul răutăţii şi al slăbiciunilor lor“*.

Marele său merit este de a fi zugrăvit cu multă finеţe şi cu o rară plasticitate moravurile vremii sale — asemenea lui Molière şi La Fontaine. Nu numai categorii morale universale şi eterne (avarul, îngîmfatul, ipocritul etc.), ci mai ales formele speciale ale viciilor, văzute în sînul societăţii aristocraţiei sau marii burghezii, sînt gravate în portretele sale.

Din aceste portrete precise şi energice lipseşte portretul regelui — deşi autorul se apropie în două rînduri de această temă. Dar, prima dată arată în mod ferm defectele de care trebuie să se păzească un rege şi virtuţile pe care trebuie să caute a le atinge, iar a doua oară el schiţează — din obligaţie — un portret convenţional al regelui.

În schimb, spiritul satiric al lui La Bruyère nu menajează în primul rînd Curtea regală: *„La curte oamenii se culcă şi se scoală cu gîndul la*

interesele lor (...) *După acest canon își drămuiesc grijile, atențiile, prețuirea, nepăsarea, disprețul*" (cap. VIII, *Despre Curte*).

Nobilimea este zugrăvită în linii aspre : deșartă, înfumurată, superficială, inutilă :

> „Nobilii se fălesc că au tăiat un drum într-o pădure, că au amenajat terenurile, că și-au aranjat o seră de portocali ; dar să facă un suflet fericit, să-i dea un prilej de bucurie, să ajute un om la strîmtoare, — preocuparea lor nu merge pînă acolo... Adesea este mult mai nimerit să-i părăsești pe nobili decît să te plîngi lor... Un om din popor n-ar fi în stare să facă nici un rău ; un nobil nu vrea să facă nici un bine și e capabil de mari rele... În omul din popor se arată cu naivitate grosolănia și sinceritatea ; în omul nobil, sub scoarța politeței se ascunde o sevă primejdioasă. Poporului îi lipsește știința, iar celor mari (nobililor) sufletul ; omul din popor are un fond sufletesc bun, dar nu are o înfățișare arătoasă ; cei mari nu au decît înfățișarea arătoasă și atîta tot. Trebuie să aleg oare ? Nu stau nici o clipă la îndoială : vreau să fiu om din popor" (Cap. IX, *Despre cei mari*).

Stăruitor este atacată și noua aristocrație, a banului, financiarii egoiști și meschini (*Despre avere*). Magistrații, de asemenea, sînt ignoranți și corupți, frivoli și înșelători (*Despre unele obiceiuri*). Față de lumea burgheziei mici și mijlocii, burghezul La Bruyère este mai binevoitor. În schimb, compătimirea și simpatia sa cordială se îndreaptă spre țăranul care trăiește în cea mai cumplită mizerie și sub cea mai neomenească asuprire. Viața acestuia este descrisă în culori impresionant de tari :

> „Vezi niște animale sălbatice, masculi și femele, răspîndiți pe cîmp, negri, livizi și pîrliți de soare, legați de pămîntul pe care-l scormonesc și pe care-l sapă cu o dîrzenie de nebiruit ; au ca un fel de glas articulat și cînd se ridică în picioare arată că au chip omenesc. Și, într-adevăr, sînt oameni. Noaptea se retrag în niște vizuini, în care se hrănesc cu pîine neagră, cu apă și cu rădăcini ; ei îi cruță pe ceilalți oameni de osteneala de a ara, de a semăna și de a strînge recolta, ca să trăiască. De aceea, ar merita și ei să nu fie lipsiți de pîinea pe care ei au semănat-o". (Cap XI, *Despre om*).

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea rînduri de caldă umanitate se înscriu printre cele mai elocvente acte de acuzare pe care marii scriitori ai timpului le-au adus regimului absolutist. Şi totul spus în modul cel mai firesc ; dar — *„ca să scrii firesc, trebuie să exprimi adevărul"*, notează La Bruyère. Iar adevărul vieţii din jurul său îl întristează profund şi, într-un loc, La Bruyère mărturiseşte melancolic : *„Trebuie să rîzi înainte de a ajunge să fii fericit, pentru ca nu cumva să mori fără a fi rîs vreodată"*. — Melancolia lui însă nu devine pesimism, căci generosul său caracter are încredere în posibilitatea de îndreptare a lucrurilor pe calea practicii de către om a virtuţilor cu care l-a înzestrat natura.

Prin ideologia sa înaintată, prin realismul observaţiei, prin arta sa (indicaţii de caracter date prin detalii exterioare, dialoguri, calambururi, maxime, apostrofe oratorice), acest lucid şi intransigent martor al epocii a realizat una din cele mai variate, cuprinzătoare şi vii galerii de figuri şi moravuri din veacul său. Totodată, *Caracterele* sînt *„prima carte mare împotriva abuzurilor puterii"* (Saulnier).

Clasicismul francez. Definiţia şi formarea doctrinei

Perioada „clasicismului francez" — constituit în cadrul peisajului literar vast şi complex schiţat mai sus — nu numai că nu se desfăşoară de-a lungul întregului secol al XVII-lea, dar nu coincide nici cu perioada domniei lui Ludovic al XIV-lea : ocupă în general deceniile VII—IX (cu excepţia lui Corneille care reprezintă *Cidul* în 1637). Fără a elimina din viaţa literară a timpului alte direcţii (ca literatura „preţioasă" sau cea burlescă), clasicismul s-a impus acum, graţie genialilor săi reprezentanţi, întregii Europe.

Doctrina clasică însă a fost elaborată în cadrul unor îndelungate dezbateri începute încă de pe la mijlocul secolului XVI. Din enunţările teoretice cît şi din studiul operelor scriitorilor clasici, principiile doctrinei şi creaţiei clasice s-ar putea exprima în termenii următori :

Materia artei este „natura" ; prin aceasta înţelegînd însă nu natura fizică sau lumea exterioară, ci ansamblul de elemente ce constituie psihologia umană, în datele sale principale, esenţiale, caracteristice. În acest sens trebuie luată recomandarea de „a imita natura" : în sensul de studiu al personalităţii omului.

Scanned with OKEN Scanner

Operația de „a imita natura", deci a selecta aspectele esențiale ale omului și vieții, au făcut-o cu strălucire scriitorii antici. De aceea se impune imitarea lor, mai ales a celor latini.

Cum rațiunea este o facultate prin excelență umană, principiul esențial al artei (deci și al literaturii) trebuie să rămînă rațiunea, a cărei funcțiune este judecata, controlul și cenzurarea fanteziei, sensibilității, eleganțelor stilistice. Dogma preeminenței rațiunii (în ale cărei prerogative intră și măsura, echilibrul, armonia etc.) este fundamentală în definirea clasicismului francez.

Finalitatea unei opere este în același timp estetică și etică : să instruiască prin mijloace agreabile. Prezentînd într-o formă interesantă virtuțile, pasiunile, viciile, scriitorul nu trebuie niciodată să uite că modul său de prezentare urmărește să trezească în spectator o anumită reacție edificatoare.

Prima condiție pentru a deveni un mare scriitor este, desigur, geniul. Dar această condiție nu este suficientă ; scriitorul trebuie să-și însușească și o tehnică desăvîrșită, ceea ce înseamnă cunoștințe întinse, cunoașterea temeinică a unor reguli de creație și aplicarea riguroasă a lor — ceea ce nu este suficient, dar este indispensabil.

Cea dintîi regulă este cea a verosimilității ; căci faptele neverosimile (subiect, caractere, conduită, situații etc.) neputînd fi crezute nu conving, deci opera nu poate „instrui", ceea ce înseamnă că și-a ratat finalitatea etică, însăși rațiunea sa de a fi.

Apoi, necesitatea de a căuta și a găsi în cazul particular generalul și în cazul accidental, trecător universalul și eternul. Căci „adevărat" (și singur obiect cu adevărat demn al marii arte) este numai universalul și eternul.

O regulă fundamentală a creației clasice (intervenind de asemenea în toate celelalte reguli și punîndu-le de acord) este respectul „bunei cuviințe" („bienséances"), ceea ce înseamnă : necesitatea de a realiza și o armonie internă a operei (consecvența personajului de-a lungul operei, concordanță între caracterul eroului, conduita sa, situație etc.), dar și un acord cu publicul, cu cerințele lui, cu anumite convenințe, cu gustul Curții etc. Este regula „*datorită căreia literatura clasică este atît de exact modelată după secolul în care s-a dezvoltat*" (Ph. van Tieghem).

În sfîrșit, cunoscutele reguli ale celor trei unități (nu totdeauna riguros aplicate) care, prescriind o acțiune unică desfășurîndu-se într-un singur loc și pe durata unei zile, au dat operelor o mai mare densitate psihologică. La acestea se mai adaugă și unitatea de ton, adică obligația de a nu

Scanned with OKEN Scanner

amesteca genurile — clasificate într-o ordine ierarhică —, de a le păstra caracterul și puritatea.

Privind în ansamblu atît textele teoretice cît și operele literare pe care le-a produs, constatăm în cadrul clasicismului francez cîteva principale note care-l definesc : ierarhie, vigoare, ordine, dogmatism ; concepție anistorică, metafizică, asupra categoriilor „universale și eterne". În același timp, pasiunea pentru „viața morală" a omului, pentru studiul psihologic ; densitatea, claritatea, armonia compoziției, accesibilitatea operei ; de asemenea : finisaj atent al operei, discreție și economie de material lexical și de mijloace stilistice.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Marii clasici francezi* ★

1
SITUAȚIA TEATRULUI
2
CORNEILLE
3
RACINE
4
MOLIÈRE
5
LA FONTAINE
6
BOILEAU
7
DIFUZIUNEA EUROPEANĂ
A CLASICISMULUI

Situația teatrului

Teatrul clasic francez se constituie în secolul al XVII-lea. Genul tragediei însă fusese teoretizat — și, prin una sau două creații originale, chiar ilustrat — încă în secolul anterior, în cadrul mișcării clasicizante a „Pleiadei". Totuși, în primele decenii ale secolului al XVII-lea, chiar dacă scriitorii întrebuințează — cu multă libertate însă — schemele stabilite, creațiile lor nu depășesc nivelul unor imitații ale tragediei anticilor (în special a lui Seneca). În căutarea „grandiosului" care să uimească (în forme morale pozitive sau negative), autorii înfățișau momente istorice catastrofice sau acțiuni tiranice, sau acte de impresionant eroism, prezentate în acțiuni scenice de efect căutat și însoțite de lungi tirade care dezbăteau cu un obositor retorism probleme politice.

Deosebit de răspîndită devine acum o variantă a genului : tragicomedia. Inspirată de obicei după modele spaniole (într-un moment, cum am văzut, cînd asistăm în Franța la o remarcabilă influență spaniolă, în viața socială ca și în cultură), tragicomedia este de fapt o tragedie fără nici un element comic, avînd doar un deznodămînt fericit. Interesul consta în aglomerarea unor incidente neprevăzute, în patosul tonului, în general în forma barocă a piesei. Compozițional, tragicomedia avea două sau mai multe acțiuni paralele, acțiunea putea dura chiar cîțiva ani, mutîndu-se ușor dintr-un loc într-altul.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă situaţia tragediei franceze din prima jumătate a sec. al XVII-lea, înfăţişată în liniile sale esenţiale, permite o apreciere mai justă a aportului lui Corneille sau Racine, prezentarea chiar sumară a situaţiei comediei pînă la Molière subliniază însăşi contribuţia genialului comediograf la evoluţia genului.

Forma cea mai populară continuă să rămînă farsa, prezentă nu numai în spectacolele comedianţilor de stradă, ci şi în cele gustate de aleasa societate de la Hotel de Bourgogne. Popularitatea genului sporise şi în urma influenţelor aduse din Italia de „commedia dell'arte".

Tot „commedia dell'arte" împrospătase şi genul comediei de intrigă, căreia i-a îmbogăţit arsenalul de mijloace scenice cu ingenioase forme de complicaţii ale acţiunii, de confuzii de persoane, de situaţii neprevăzute etc. O formă artistic superioară (cel puţin în principiu) o reprezenta comedia de moravuri, al cărei obiectiv consta în observarea unor moravuri sau tipuri ridicole din lumea şi viaţa curentă a burgheziei şi mai ales a aristocraţiei. Acesta a fost filonul pe care Molière l-a exploatat în mod special (fără să renunţe însă la celelalte), înnobilînd astfel din punct de vedere artistic comedia.

Corneille

Pierre Corneille (1606—1684), primul mare dramaturg pe care l-a avut Franţa, este fondatorul tragediei clasice franceze. Pornind de la ideea că teatrul trebuie să fie o şcoală de caracter, Corneille exaltă cele mai înalte calităţi morale ale omului care, după părerea sa, sînt : puterea raţiunii şi a voinţei, liberul arbitru şi sentimentul datoriei. Tragedia, spune Corneille, trebuie să inspire spectatorului un sentiment puternic de admiraţie pentru caracterele şi acţiunile cele mai nobile. Pentru aceasta, pe scenă trebuie aduşi eroi exemplari, care să dovedească o energie morală excepţională, călăuzită de raţiune şi de voinţă. Dar aceşti eroi trebuie puşi să acţioneze în situaţii extraordinare, potrivite caracterului lor extraordinar. Măreţia lor este dată de faptul că, puşi fiind într-o dramatică dilemă, ştiu să aleagă drumul de urmat, graţie lucidităţii, inteligenţei şi conştiinţei lor morale, graţie voinţei şi energiei care le arată calea datoriei. Cum însă raţiunea şi voinţa întîmpină rezistenţa sentimentelor, hotărîrea eroilor este luată în urma unor dureroase dezbateri interioare — şi tocmai aceste lupte sufleteşti, care formează adevărata substanţă tragică a operei corneillene, dau tragediilor sale un fond de emoţionantă umanitate.

Scanned with OKEN Scanner

Situaţiile extraordinare în care sînt puşi eroii ar putea să nu fie acceptate de spectator, întrucît par neverosimile. În schimb, ele trebuie să fie „adevărate" ; subiectele vor fi luate din istorie (în primul rînd din istoria romană) care, cu autoritatea sa, le garantează autenticitatea. *„Nu este admisă nici o libertate de a inventa acţiunea principală"* — precizează Corneille într-una din scrierile sale teoretice : *Discurs asupra tragediei.*

Aceste idei morale şi modalităţi dramatice le întîlnim în prima capodoperă corneilleană, inspirată dintr-o piesă spaniolă (influenţa barocului spaniol este sensibilă în începuturile literare ale dramaturgului). În tragedia *Cidul* (1637), cavalerul Rodrigo, dator să răzbune jignirea adusă tatălui său, îl ucide în duel pe don Gomez, deşi acesta este părintele iubitei sale ; ea, de asemenea, este acum datoare să ceară pedepsirea lui Rodrigo, deşi îl iubeşte. Sentimentul datoriei este superior sentimentului iubirii. Pe de altă parte, în urma unor asemenea dovezi de virtute, însăşi iubirea tinerilor devine mai puternică, mai înnobilată.

Tot conflictul dintre sentimentul personal şi simţul datoriei — de astădată faţă de stat — stă la baza altei capodopere, *Horaţiu,* o adevărată apoteoză a eroismului civic. Eroul tragediei, cetăţeanul roman Horaţiu, ucide pe logodnicul surorii sale pentru a-şi salva patria. Şi cînd, îndurerată, logodnica îşi blestemă fratele, acesta o pedepseşte cu moartea. Corneille ştie să arate o caldă înţelegere umană faţă de suferinţele sufleteşti, dar principalul său scop este să insufle spectatorilor un simţ al responsabilităţii cetăţeneşti. Asemenea idei nobile, dinamizate de aceleaşi virtuţi fundamentale ale omului (raţiunea, onoarea, datoria), animă şi acţiunea celorlalte capodopere corneillene : *Cinna, Polyeucte, Nicomède.*

Subiectele tragediilor lui Corneille erau luate din epoci îndepărtate, acţiunea lor se petrecea în ţări străine, dar problemele dezbătute se refereau la Franţa timpului. Formaţia sa de jurist îl duce la ample dezvoltări oratorice (mult admirate de Voltaire, de Alfieri, de Hugo sau de Puşkin). Scriitorul care a trăit frămîntata perioadă a „frondelor" a adus în opera sa un ecou grav al epocii. În aceste împrejurări, Corneille *„vrea să republicanizeze sufletele spectatorilor săi, să le insufle un sentiment mai viguros al responsabilităţii (morale şi civice), o noţiune mai riguroasă despre ideea de patrie şi despre virtuţile stoice"* (A. Poizat).

Sensul moral elevat, simplificarea acţiunii pentru a dezvolta în schimb substanţiala analiză psihologică, construcţia desăvîrşită a tragediilor, densitatea, dinamismul acţiunii, admirabil condusă de logica solidă a caracterelor ; preciziunea, claritatea, conciziunea expresiei (o serie de versuri au forma de enunţare a unei maxime), sînt tot atîtea calităţi care fac din Pierre Corneille adevăratul fondator al teatrului francez.

Scanned with OKEN Scanner

Racine

Jean Racine (1639—1699) — contemporanul cu 33 de ani mai tînăr al lui Corneille — este dramaturgul unei alte epoci : al epocii în care regimul absolutist, acum consolidat, impune şi în literatură anumite canoane dictate de gustul curţii. Ceea ce, practic, a însemnat din partea lui Racine o atenţie specială pentru psihologia pasiunilor, pentru eleganţa expresiei şi chiar pentru un oarecare spirit deschis galanteriei.

Concepţia dramatică a lui Racine este fundamental diferită de cea a lui Corneille. Scopul tragediei sale nu este să uimească, ci să înduioşeze, nu să „înveţe", ci să emoţioneze. Eroii săi nu sînt monumente de voinţă şi de raţiune, ci oameni slabi, indecişi, sclavi şi victime ale propriei lor pasiuni. În formarea concepţiei lor filozofice şi dramatice, fără îndoială că un rol important l-a avut şi educaţia primită : Corneille a fost educat într-un colegiu iezuit (unde deci se predica morala liberului arbitru), în timp ce Racine, la şcoala janseniştilor, a învăţat că omul este de la natură slab şi, lipsit de graţia divină, supus total capriciilor pasiunii.

Subiectele tragediilor lui Corneille erau atît de ieşite din comun, încît uneori păreau neverosimile, în timp ce tragediile lui Racine sînt de o mare simplitate şi pline de firesc şi comun adevăr omenesc. Eroii preferaţi ai lui Corneille erau bărbaţi puternici, cetăţeni conştienţi de rolul lor în viaţa statului, în timp ce Racine aduce în prim plan mame, soţii, fiice, iubite, femei al căror nume dau şi titlurile principalelor sale tragedii : *Andromaca, Fedra, Berenice, Esthera, Athalia, Ifigenia.* Capodopera reprezentativă a lui Racine rămîne „Fedra", tragedia femeii care nu poate rezista dragostei vinovate pentru propriul său fiu vitreg. Racine aduce personaje cît mai firești, antrenate de pasiuni puternice, cu atît mai dramatice cu cît sînt destrămate de ezitări sau slăbiciuni, şi în felul acesta atrăgînd asupra lor simpatia şi compătimirea spectatorului. Deci, ceea ce căuta el era o tragedie *„susţinută de violenţa pasiunilor, de frumuseţea sentimentului şi de eleganţa expresiei"* (Prefaţă la *Berenice*).

Imaginea tragediei raciniene — criză pasională, acţiune de o simplitate maximă — este întregită şi de stilul dramaturgului : un stil de eleganţă şi simplitate, de sensibilitate şi duioşie, de armonie şi lirism. Acest lirism al suferinţelor sufleteşti, sincer şi simplu, prin excelenţă un lirism al confesiunii, a făcut din Racine unul din cei mai autentici poeţi ai secolului.

În felul acesta, Racine fundamentează o tragedie psihologică, bazată pe veridicitate şi simplitatea maximă de structură, în timp ce Corneille dez-

bate de preferință probleme grave politice, cu un scop preponderent etic. Nici unul nici celălalt nu au adulat necondiționat absolutismul monarhic. Amîndoi au revendicat dreptul la umanitate, la clemență, la respectul omului și al problemelor sale sufletești. Teatrul lui Corneille, inspirîndu-se cu predilecție din epoca republicană a istoriei romane, este teatrul marilor voințe ; al lui Racine, ale cărui preferințe mergeau spre Euripide și spre lumea mitologiei grecești, este teatrul marilor pasiuni. Corneille îi învață pe spectatori să-și cunoască forța virtuților lor ; Racine le arată prăbușirea la care îi putea duce slăbiciunea pasiunilor (și în special a iubirii, pasiunea care putea lua formele cele mai variate și mai dramatice). Completîndu-se reciproc, cei doi mari dramaturgi au realizat adevărate studii de mare forță, profunzime și finețe ale sufletului omenesc.

Molière

Molière, pe numele său adevărat Jean-Baptiste Poquelin, (1622—1673), unul din cei mai mari dramaturgi ai lumii, este scriitorul ale cărui comedii (aproximativ 30 la număr) reconstituie cel mai vast tablou social al Franței secolului al XVII-lea, uimitor de viu și de colorat.

Cei 13 ani, pe care i-a petrecut colindînd țara ca actor, autor dramatic și conducător al unei trupe de actori ambulanți, l-au ajutat să cunoască profund oamenii și realitățile vremii. La acea dată, Franța era străbătută de vreo 15 trupe teatrale ambulante ; nici una însă n-a cunoscut succesul uriaș al trupei lui Molière. Invitat la Paris de Ludovic al XIV-lea, pentru ca prin arta sa să se sporească strălucirea curții, Molière scrie într-adevăr și reprezintă 14 comedii-balet (comedii însoțite de scene de balet, pe muzică compusă de marele Lully). Dar tot aici își compune și seria capodoperelor, care-l vor pune numaidecît în conflict cu lumea aristocrației și a bisericii. I se interzice ani de zile reprezentarea unor piese, este acuzat de indecență, de plagiat, de impietate, iar la moarte, biserica nu permite să fie înmormîntat decît pe furiș, în timpul nopții. Posteritatea însă nu va putea să nu recunoască opera sa de ctitor : teatrul său, contopit cu cel de la Hôtel de Bourgogne, va deveni „Comedia Franceză“ — cel mai vechi teatru din Europa.

Geniul lui Molière se situează pe liniile celei mai autentice tradiții populare franceze. Strămoșii săi spirituali nu sînt, ca pentru Corneille, republicanii romani, nici, ca pentru Racine, neliniștitele firi grecești, cum le zugrăvise și Euripide, ci vechii povestitori de „fabliaux“-uri, vechii autori de

farse, şi Rabelais. Arta sa teatrală s-a format la şcoala „commediei dell'arte" iar substanţa şi-a luat-o de la şcoala vieţii. Pentru Molière, scopul comediei este să înfăţişeze fidel contemporaneitatea. Şi, într-adevăr, nici un dramaturg nu şi-a cunoscut mai bine contemporanii şi nu i-a prezentat atît de bine în dominantele caracterului lor, ca Molière.

Mai întîi, nobilimea, în diferite variante : nobilimea provincială, caricaturizată în figura lui George Dandin ; nobilimea de curte prezentată în *Mizantropul*, sau tipuri de marchizi îngîmfaţi, proşti, ridicoli sau corupţi, cum este protagonistul comediei *Don Juan*. Apoi, lumea burghezilor bogătaşi, ca Orgon din *Tartuffe*, sau îmbogăţiţi dezumanizaţi de avariţia lor, ca celebrul Harpagon ; sau parvenitul Jourdain, caricaturizat în *Burghezul gentilom* — după care urmează seria burgheziei intelectuale, cu nenumărate figuri de funcţionari, avocaţi, notari, profesori, medici. În sfîrşit, lumea ţăranilor : înstăriţi sau lacomi de avere, naivi sau, dimpotrivă, şireţi, valeţi sau servitoare, Molière n-a înfăţişat niciodată viaţa mizeră a ţăranilor (ca La Fontaine sau ca La Bruyère), dar simpatia lui pentru ţărani este evidentă : să ne amintim în ce lumină simpatică îi plasează şi cu cîte calităţi morale sau intelectuale îşi înzestrează el valeţii şi servitoarele din comediile sale.

Cît priveşte moravurile epocii (adică ceea ce constituie însăşi substanţa operelor sale), acestea nu au niciodată atîta diversitate şi nicăieri nu prind atîta viaţă ca în comediile lui Molière, nici chiar în *Caracterele* lui La Bruyère, sau, mai tîrziu, în celebrele *Memorii* ale lui Saint-Simon. Snobismul şi preţiozitatea saloanelor este şarjată în *Preţioasele ridicole* sau în *Femeile savante*. Căsătoria, concepută ca un simplu act de vînzare-cumpărare, este satirizată în comedia *Şcoala bărbaţilor* sau în *Şcoala femeilor*. Parvenitismul care-i expune pe ambiţioşi la felurite dificultăţi sau numai la ridicol este dezvăluit în „*George Dandin*" sau în „*Burghezul gentilom*". Apoi, în *Don Juan* — amoralitatea aristocraţilor ; în *Avarul* — zgîrcenia burgheză, iar în *Tartuffe* — interesele venale şi practicile abjecte, ascunzîndu-se în dosul falsei pietăţi.

Din toate comediile lui Molière se degajează o concluzie clară privind conduita oamenilor. O spune el însuşi, categoric : scopul comediei este nu numai înfăţişarea adevărată a oamenilor, ci şi îndreptarea viciilor. Pentru aceasta, trebuie să urmăm calea naturii, calea legilor naturii şi a înclinaţiilor fireşti ale omului, bineînţeles că sub controlul raţiunii şi ţinînd seama de interesele celorlalţi. A te abate de la această cale înseamnă a deveni dăunător societăţii, a-ţi dăuna ţie însuţi ; sau înseamnă să ajungi penibil de ridicol, cum se întîmplă cu toate personajele sale, devenite ţinta ironiilor sau atacurilor lui satirice. Este deci o morală care nu are nimic comun cu

Scanned with OKEN Scanner

morala creştină, cu misticismul, cu austeritatea, cu asceza. Dimpotrivă, este o morală pur umanistă şi populară. Nu o morală a practicismului burghez, ci mai degrabă o morală a moderaţiei, a prudenţei şi a bunului simţ ţărănesc.

Dar scopul comediei este şi să amuze. Pentru aceasta, Molière foloseşte diferite varietăţi ale comicului. Foarte rar foloseşte procedeul prea facil al calamburului ; de asemenea, comicul de gesturi bufone îl întîlnim numai în farse. Mai frecvent apare aci comicul rezultînd din efecte de contrast (ca, de pildă, în *Femeile savante*, unde cei doi poeţi, care se laudă unul pe celălalt cu înflăcărare, ajung repede să se înjure). Dar predominant şi de cea mai bună calitate este comicul său de caracter, în cadrul căruia ridicolul unui personaj este relevat prin repetiţia mecanică a unei expresii tipice, prin situaţiile false în care el se plasează, sau prin extravaganţa actelor sale.

Dar, tocmai pentru că a dus la cele mai înalte culmi comedia de caracter, tocmai pentru că îşi extrage comicul din adevărul vieţii, în capodoperele lui Molière se percep adeseori umbre de tristeţe şi de amărăciune. Căci marele dramaturg nu se mulţumeşte doar să se amuze de ridicolul viciilor omeneşti, ci studiază şi ravagiile pe care le fac aceste caractere viciate în jurul lor. De aceea, cea mai profundă comedie a sa, *Mizontropul*, este şi cea mai puţin veselă.

La Fontaine

Marele poet al clasicismului francez, **Jean de la Fontaine** (1621—1695), fire aplecată spre reflexie şi melancolie, mare iubitor al naturii, totodată însă şi adept al unei concepţii de viaţă materialiste şi epicuriene, a fost timp de aproape patru decenii foarte preţuit în lumea saloanelor, fără însă a fi admis la Versailles, fără ca regele să-i dea vreo atenţie şi fără ca Boileau să menţioneze fabulele sale în *Arta poetică*. A început prin a scrie libertinele şi satiricele sale *Povestiri* în versuri, inspirate din nuvelistica medievală franceză sau cea renascentistă italiană, mai ales din *Decameron*. Prima culegere de fabule (1668), cuprinde şase „cărţi" din cele douăsprezece cîte a scris fabulistul (totalizînd 240 de fabule), a doua a apărut cu zece ani mai tîrziu, iar ultima, în 1694. Genul practicat de La Fontaine surprinde prin spiritul său popular, prin tonul său familiar, prin sinceritatea şi delicateţea sentimentului naturii, şi în primul rînd prin amplul tablou alegoric, dar şi cu sensibile note satirice, al întregii ierarhii sociale a epocii.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de caustică este satira sa la adresa moravurilor de la curte :

Aceleaşi interese meschine, rang, renume
şi uneori chiar pizma, le întîlnim şi-n lume ;
iar spiritul de haită, bîrfeala, lăcomiile
le poţi găsi la Curte şi-n toate meseriile.
De cînd e lumea lume, aşa s-a pomenit :
e vai de pielea noului-venit !
căci legea egoismului şi-a urii
vrea doar cîţiva în jurul prăjiturii,
şi între-atîtea molii şi înţelepţi pedanţi,
e vai şi-amar de bieţii debutanţi . . .

Cu La Fontaine (care de altminteri a mai scris şi comedii, epistole, poeme clasicizante etc.) este pentru prima dată cînd genul fabulei atinge adevărate culmi de literatură de valoare universală. Împrumutînd subiectele de la antecesorii săi (Esop, Fedru, fabulistica indiană sau europeană-medievală), neinventînd decît foarte rar, originalitatea lui La Fontaine rezidă în bogăţia şi varietatea personajelor şi aspectelor vieţii, în spiritul critic pătrunzător, în concepţia sa asupra fabulei şi în realizarea artistică, lirică uneori, dramatică alteori. În ce priveşte morala, aceasta nu trebuie să rămînă o seacă şi plicticoasă enunţare didactică : adevărata lecţie morală, în concepţia lui La Fontaine, o dă cititorului adevărul şi caracterul interesant al descrierii.

La Fontaine îşi construieşte fabula cu totul altfel decît predecesorii săi, ca pe o mică piesă. Cu un decor : adesea numai schiţat, dar acţiunea este de obicei plasată într-un cadru, pe o scenă pe care personajele vor evolua. Cu personaje : de obicei animale, conform tradiţiei genului, pe care La Fontaine le asimilează oamenilor. Fiecare animal indică o categorie socială din Franţa timpului. Concepută ca o piesă, fabula sa aduce şi o caracterizare dramatică a personajelor : prin comportare, prin reacţii, prin limbaj. Toată societatea franceză a secolului XVII este prezentă aici : regele autoritar şi arbitrar, curtenii linguşitori, clerul ipocrit, financiarii nesăţioşi, magistraţii corupţi, burghezii gentilomi, specialiştii improvizaţi şi — lucru extrem de rar în toată literatura vremii — ţăranii, cu viaţa lor zilnică, înfruntînd nedreptatea şi sărăcia.

De asemenea, concepîndu-şi dramatic fabula, la Fontaine ţese o acţiune vie, în care este angrenată toată această lume. Subiectele şi situaţiile sînt

Scanned with OKEN Scanner

de o infinită varietate. Unele fabule au un caracter de elegie (*Cei doi prieteni*), altele de epistolă (*Vulpea engleză*), altele de idilă (*Cei doi porumbei*), altele de meditaţie filozofică (*Moartea şi moşneagul*), altele de comedii vioaie (*Lăptăreasa şi oala cu lapte*) : multe apar ca nişte mici tragedii (*Lupul şi mielul, Dobitoacele bîntuite de ciumă etc.*). Acţiunea fabulei cuprinde o desfăşurare asemănătoare unei piese de teatru — cu introducere, acţiune, conflict, peripeţii, scenă principală, deznodămînt, şi chiar cu o compartimentare a acţiunii în momente clar delimitate, asemănătoare parcă unor „acte" ; astfel, s-ar putea distinge, de pildă în fabula *Cîrpaciul şi boierul*, o succesiune de patru „acte". În *Lupul, leul şi vulpea* — cinci acte etc.

Cît despre morala fabulei, se observă că la La Fontaine intenţia ostentativ moralizatoare rămîne pe un plan secundar, „morala" este plasată la întîmplare, dacă nu chiar lipseşte cu totul. Se vede că autorul o menţine ca pe un element tradiţional şi o acceptă ca atare. În fond, ceea ce vrea şi realizează La Fontaine este ca morala să se degajeze în mod firesc din acţiune şi din atmosferă. La Fontaine „constată" faptele vieţii şi caracterul oamenilor ; efectul moralizator se consumă în suscitarea unei fireşti şi raţionale reacţii din partea cititorului.

E adevărat că rezultatul acestor constatări nu este o concluzie optimistă. Fondul gîndirii lui La Fontaine este amar. Egoismul, interesul, falsitatea, nedreptatea şi asuprirea domină peste tot ; raporturile existente între cei slabi şi cei puternici nu pot fi schimbate. Concluzia care se impune este prudenţa şi măsura. Cel mai bun lucru ce-ţi rămîne este să te retragi din tumultul vieţii false a lumii mondene, pe cît cu putinţă în viaţa liberă şi liniştită de la ţară, pe care o visa poetul :

Meleaguri dragi, putea-voi vreodată, lîngă voi,
să uit, în tihna umbrei, al lumii tărăboi ?
N-aş zăbovi într-una prin sumbrele sălaşe,
departe de saloane, departe de oraşe. (. . .)
Nehărăzit cu astfel de daruri de la fire,
pîraiele, încalte, aş vrea să mă inspire,
ca şipotul lor tainic prin pajişti înflorite
să-l fac să dăinuiască în stihuri iscusite.

(Visul unui mongol)

La Fontaine este singurul mare poet francez al veacului său. El a realizat un gen, pînă atunci minor, la o asemenea înălţime de valoare pentru că l-a

Scanned with OKEN Scanner

interpretat personal, a tradus viziuni personale asupra vieţii, a încorporat reflexii, amintiri, confesiuni, nostalgii, regrete :

S-or mai întoarce oare clipele şăgalnice
cu vraja lor şi-acum să mă cuprindă
şi inima-ntristată să-mi aprindă,
Ori am trecut de vremea iubirilor pîrdalnice ?

(Cei doi porumbei)

Epicul naraţiunii şi lirismul interpretării subiectului sînt prezente în mod egal ; un lirism nu dominant, ci mereu temperat prin elemente narative sau dramatice. Emoţia personală se manifestă prin întreruperea unei naraţiuni cu o reflexie, prin încheierea cu o mărturisire, printr-o interpolare a unei delicate reverii — dacă nu chiar a unei meditaţii de-a dreptul sumbre :

Plutim ca nişte scame
Spre neagra morţii clipă.
Ursit să se destrame
e tot ce se-nfiripă.
Virtuţi şi tinereţe, avere şi valoare
oricît ar fi să scapere,
Sînt în zadar, căci nu-i nimic în stare
de Moarte să ne apere.

(Moartea şi moşneagul)

Farmecul poetic al fabulei sale este dat de această emoţie autentic lirică, extrem de rară în tot secolul al XVII-lea.

Stilul lui La Fontaine — în sensul restrîns al cuvîntului — este un stil de o mare naturaleţe, varietate şi fineţe, de o mare plasticitate a limbii şi bogăţie a vocabularului. Arta lui La Fontaine se manifestă şi în capacitatea lui de a înregistra toate nuanţele şi modulaţiile unui suflet chiar şi prin tehnica versificaţiei. Nimeni pînă la el (în afară de Horaţiu) n-a înţeles raţiunea intimă a structurii metrice a versului, a dimensiunii lui, a grupării sau opoziţiei versurilor de dimensiuni diferite. Rezultatul acestei versificaţii libere şi poliforme este în primul rînd impresia extraordinară de viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ideile pe care le-a vehiculat, pentru atitudinile lui sociale implicit sau explicit formulate, pentru amploarea acestui tablou moral și social pe care fabulele sale îl zugrăvesc ; pentru concepția sa despre fabulă și modul său de a o construi, pentru realismul viziunii, umanitatea tonului și lirismul artei sale, La Fontaine a devenit cel mai popular dintre clasici, — scriitorul despre care Molière spunea : *„Poate că el va trăi mai mult ca noi toți"*.

Boileau

6

Cu totul deosebit este profilul lui **Nicolas Boileau Despréaux** (1636—1711), ideologul oficial literar al Franței absolutiste. Fiu al unui grefier, avînd el însuși o formație de jurist, o atitudine de mare onestitate (deși uneori mioapă sau pervertită de îndatoririle de curte), Boileau, fire lipsită de ingenuitate, de spontaneitate și de lirism, era un om calculat, sobru, rațional, un poet rece și un remarcabil satiric. Liber-cugetător într-o vreme cînd, spre sfîrșitul veacului, liber-cugetătorii abundau (gînditori materialiști și epicurieni ca Gassendi, Bayle, Fontenelle, Cyrano de Bergerac), pregătind atmosfera de spirit raționalistă a veacului următor, Boileau manifestă o independență de gîndire și un spirit lucid, polemic, malițios, în special în cele 12 satire și în cele 12 epistole, în care atacă viciile contemporanilor săi, ignoranța, frivolitatea, ipocrizia, bigotismul, risipa, adularea, îngîmfarea aristocratică și goana după aur.

Boileau este primul critic literar, în adevăratul înțeles al cuvîntului, din întreaga literatură europeană. Este primul care judecă o operă literară pornind nu de la conformitatea ei cu gustul său, ci de la anumite principii. Și aceste principii sînt în strînsă legătură cu raționalismul cartezian.

Trebuie subliniat faptul că, la data cînd Boileau începe să-și scrie satirele literare și *Arta poetică*, doctrina clasică fusese de mult elaborată, cu minuțiozitate și autoritate, se impusese, era aproape unanim acceptată. Cele trei principale plăgi literare pe care le combate el — emfaza, prețiozitatea și burlescul — erau acum în dispariție. Dar, dacă n-a adus nimic nou în cîmpul teoriei literare, în schimb a avut meritul de a fi sintetizat în *Arta poetică* contribuțiile teoreticienilor anteriori clasici, într-o operă de vulgarizare (fără profunzime și subtilitate, construită slab, cu numeroase digresiuni și artificii retorice) în care formulările au claritate, precizie și densitatea unor maxime.

Scanned with OKEN Scanner

Doctrina lui Boileau, parţial enunţată şi în epistole, este dezvoltată în *Arta poetică* (1674) inspirată din Horaţiu şi din teoreticienii francezi. Opera, în 4 părţi, cuprinde : I. — precepte generale (necesitatea inspiraţiei şi cunoaşterea de către scriitor a vocaţiei sale particulare, evitarea preţiozităţii, a emfazei şi a vulgarităţii, legile versificaţiei şi o scurtă istorie a poeziei franceze, calităţile cerute spre a atinge perfecţiunea, a gîndi clar şi concret, a lucra încet, a compune logic, a accepta critica). II. Prezentarea speciilor literare secundare : idila, elegia, oda, sonetul, epigrama, rondelul, madrigalul, vodevilul (nu însă şi fabula), balada, satira, cîntecul. III. Marile genuri — tragedia, epopeea, comedia (cu istoricul, definiţia, regulile, calităţile lor). IV. Sfaturi de bun simţ şi moralitate (refuzul mediocrităţii, al spiritului de flaterie, al geloziei, al vanităţii, exigenţa virtuţii, sociabilităţii, dezinteresului, terminînd prin elogiul regelui).

Iată cum ar putea fi enunţată doctrina lui Boileau, în desfăşurarea sa logică :

Concluziile lui Descartes despre preeminenţa voinţei şi raţiunii asupra pasiunilor, Boileau le admite definitiv : dacă demnitatea umană constă în raţiune („cogito ergo sum"), în gîndire, al cărei ţel este găsirea adevărului, înseamnă că principiul fundamental al unei opere literare trebuie să fie cultul adevărului.

Iubiţi deci raţiunea şi pentru-a voastre lire
Din ea luaţi şi frumosul şi-a artei strălucire.

Gîndirea scriitorului trebuie să exprime adevărul — singura formă acceptabilă a frumosului. Creaţia literară trebuie să fie permanent dirijată de luciditatea raţiunii :

'Nainte de a scrie, învaţă-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Aşa va fi şi versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l desluşit,
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreşit.

Dar adevăr înseamnă şi natură, adică fire : deci fondul uman absolut, constant, universal :

Unicul vostru studiu natura deci să fie (. . .)
Modelul tău să fie, necontenit, natura.

Scanned with OKEN Scanner

Adevăr înseamnă cunoaşterea sufletului, firii omeneşti, deci respingerea oricărei fantezii ce riscă să deformeze adevărul. Tot ce riscă să întunece, să denatureze, să devieze caracterul pur raţional al artei (preţiosul, falsul, emfaticul, burlescul) trebuie exclus. Acesta este idealul (în acelaşi timp elevat şi îngust) artei. Dar care este domeniul artei ?

Din acest domeniu al artei este exclus tot ce depăşeşte raţiunea care, în concepţia anistorică a lui Boileau, este identică în toate timpurile şi locurile. Este exclus, de asemenea, tot ce este emfatic, preţios, lipsit de pondere şi măsură, deci tot ce contravine „bunului simţ". Materia artei este dată de tot ce poate să placă societăţii de curte : singura care, precizează Boileau, posedă „bunul gust" şi normele de apreciere a valorilor artistice. Se cere zugrăvirea pasiunilor şi a tipurilor „universale". Individualul şi extraordinarul (deci cazul particular insignifiant sau elementul miraculos) trebuie evitate, pentru că ele sînt în afara naturii de a plăcea. Nu place decît adevărul (adică natura, firea omenească), cu condiţia ca scriitorul să nu cadă în excesul de fantezie sau de sensibilitate.

Practic, opera literară trebuie să aibă claritate şi precizie :

Din primele cuvinte rostite lapidar
Subiectul să se-arate cît mai bogat şi clar.

Personajele trebuie să aibă complexitate pentru a deveni adevărate :

Eroii din romane nu-i prezentaţi meschini ;
Dar nici cumva să-i faceţi de patimă străini.

Opera trebuie să dovedească spirit de invenţie, să aibă varietate în stil şi ton :

Vrei să te placă lumea, să fii cît mai citit ?
Cînd scrii, ai grijă, tonul să-l schimbi necontenit.
Un stil mereu acelaşi şi pururi uniform
Zadarnic străluceşte ; toţi cititorii-adorm.

Stilul să aibă simplitate şi eleganţă :

Feriţi-vă-n ce scrieţi de frazele vulgare :
Un stil oricît de simplu, noblefea lui îşi are.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru aceasta, este necesară mai întîi o profundă cunoaștere a resurselor expresive ale limbii :

Cînd nu-i stăpîn pe limbă oricît ar fi de mare
Poetu-ntotdeauna e scrib fără valoare.

Apoi, o îndelungată și tenace muncă de elaborare :

Grăbește-te cu-ncetul, curajul să nu-l pierzi
De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi ;
Dă-i lustru, șlefuiește-l, îndreaptă-l de nu merge ;
Arareori s-adaugi, dar, mai adesea, șterge !

Opera de artă deci trebuie să imite natura. Dar cum poate scriitorul să distingă adevărul de fals, generalul de particular, eternul de trecător ? Unde poate găsi el, în această privință, judecata discriminatorie și adevăratele modele ? La scriitorii antici. La ei va găsi destule subiecte. Valoarea scriitorilor antici este garantată de faptul că veacurile au continuat să-i admire, ceea ce înseamnă că ei au știut într-adevăr să redea universalul și eternul omenesc, conclude ideologul literar oficial Boileau.

Desigur, concepția despre idealul de frumos universal și etern este eronată. Frumosul este o categorie determinată istoric, social, de educație, de tradiție etc. Apoi, excluderea totală a cazului individual și a fanteziei din domeniul poeziei (excludere pornită din spiritul său de frondă contra falsității și a literaturii „prețioase" a saloanelor) este de asemenea o formulare a cărei generalizare este greșită. Norma „gustului de curte" — căreia, în teorie, i-a cedat și Molière (vezi *Critica școlii femeilor*) — îl face să prefere finețile lui Terențiu, realismului robust al lui Molière, sau să excludă prea popularul gen al fabulei. Boileau n-a reținut faptul că o sursă vie a comediei poate fi și farsa populară. Prescrie studiul unic al naturii, dar restrînge acest studiu la cunoașterea orașului și la gusturile curții :

Tu studiază Curtea și viața din cetate ;
În pilde amîndouă sînt putred de bogate

Dintr-un conservator spirit de admirație a anticilor, ajunge apoi să laude în eglogă tocmai lipsa acesteia de inspirație realistă. Există deci anumite contradicții în concepția lui Boileau.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi contribuţia sa la progresul spiritului literar francez şi european a fost considerabilă. Aportul său poate fi apreciat mai ales cînd este privit în contextul vieţii literare a saloanelor epocii. El a ridicat critica literară la înălţimea unui gen fondat pe principii sigure, a susţinut creaţia literară orientată spre realismul psihologic. Creaţia literară a fost în concepţia lui Boileau investită cu o demnitate, cu o gravitate, cu sensul unei responsabilităţi a scriitorului. Raţiunea, compoziţia, logica, adevărul, vocaţia, ordinea, claritatea, travaliul elaborării — iată cîteva din principalele cerinţe ale creaţiei artistice reabilitate de Boileau şi transmise, cu autoritate, posterităţii.

Difuziunea europeană a clasicismului

7

Constituit ca doctrină şi realizîndu-se la cel mai înalt nivel artistic în Franţa, clasicismul se afirmă însă (cele mai adeseori sub influenţa celui francez) şi în alte ţări europene.

Astfel, în Anglia absolutismului monarhic, **John Dryden** reia în lucrările sale teoretice idei ale lui Corneille şi Boileau — *Arta poetică* a acestuia din urmă influenţînd mai tîrziu şi pe **Pope** (*Eseu despre critică*). În Germania, campionul clasicismului este **J. Cr. Gottsched,** împotriva poziţiei căruia va reacţiona viu mişcarea „Sturm und Drang". În Italia, influenţa clasicismului francez este evidentă la **V. Alfieri,** iar în Rusia — în special prin Boileau — asupra lui **Lomonosov, Sumarocov** şi **Antioh Cantemir.** — În literatura română, ecouri clasice se percep încă de la poeţii **Văcăreşti, Conachi, Asachi** şi mai mult la **Budai-Deleanu, Heliade Rădulescu** şi **Gr. Alexandrescu,** cultivatorul genurilor — specifice clasicismului francez — epistolei şi fabulei.

Tragedia clasică franceză va găsi imitatori în Anglia (**Addison**), în Germania (**Gottsched**) şi chiar **Voltaire** îi va păstra structura în creaţia sa dramatică. Mai puternică a fost influenţa comediei clasice, care, prin Molière, a fecundat creaţia francezului **Beaumarchais,** englezului **Congreve,** italianului **Goldoni,** spaniolului **Moratin,** danezului **Holberg,** rusului **Griboedov,** iar la noi servind ca model multora din comediile lui **V. Alecsandri.**

Pe linia literaturii moralismului clasic — care, prelungindu-se în secolul următor, va avea în Franţa reprezentanţi străluciţi (**Vauvenargues, Chamfort, Saint-Simon**) — se situează, în Anglia, **Alexander Pope** (*Eseu despre om*), **Addison** şi **Steele** (în eseuri scurte publicate în periodice), **Samuel Pepys** (în celebrul său *Jurnal*) sau corespondenţa **Lordului Chesterfield.** Să

Scanned with OKEN Scanner

amintim, la noi, traducerea lui **Conachi** a *Eseului* lui Pope, sau *Caracterurile* lui **Mumuleanu,** care l-a avut ca model pe La Bruyère.

După satiră și epistolă (genuri cultivate de Dryden, Pope, Voltaire, Swift, Antioh Cantemir etc.), un gen de mare popularitate — ilustrat de neegalatul La Fontaine — a fost fabula, continuată de **Florian, Gellert, Krîlov,** iar la noi, de la **Alexandrescu** și **Donici** pînă la **Tudor Arghezi** și la **Aurel Tita,** care, în 1958, a dat o excelentă traducere integrală a *Fabulelor* lui **La Fontaine.**

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura engleză în secolul al XVII-lea* ★

1
ANGLIA IN SEC. AL XVII-LEA
2
ANGLICANISM ŞI PURITANISM
3
JOHN MILTON
4
PAMFLETARUL
5
„PARADISUL PIERDUT"
6
LITERATURA EPOCII RESTAURAŢIEI :
BUTLER, DRYDEN, POPE

Anglia în sec. al XVII-lea

1

Frămîntata Anglie a secolului al XVII-lea este succesiv Anglia absolutismului monarhic, Anglia revoluţiei burgheze, Anglia restauraţiei Stuarţilor şi Anglia regimului parlamentar.

Primele patru decenii ale secolului sînt marcate de domnia absolutistă a dinastiei Stuarţilor (Iacob I şi Carol I), care se sprijină pe moşierii feudali şi pe biserica anglicană, care stăpîneşte mari proprietăţi funciare.

Această stare de lucruri duce la izbucnirea revoluţiei (1642), mişcare populară împotriva nobilimii feudale şi absolutismului monarhic, condusă de burghezie. Dar principalul conducător al armatei parlamentului, moşierul mijlociu Cromwell, după decapitarea regelui şi proclamarea republicii (1649), începe să cîrmuiască fără parlament şi, devenit adevărat dictator militar, reprimă cu cruzime mişcările maselor populare. În felul acesta, burghezia — al cărei reprezentant era Cromwell — îşi pierde sprijinul poporului şi, la doi ani după moartea lui Cromwell, burghezia şi nobilimea, speriate de intensificările mişcărilor populare, restabilesc monarhia (1660). Noua perioadă, a Restauraţiei, înseamnă persecuţia participanţilor la revoluţie, înăsprirea asupririi ţăranilor şi meşteşugarilor.

În urma victoriei burgheziei engleze — realizată cu sprijinul ţăranilor şi meseriaşilor — sistemul capitalist se va instaura tot mai solid, fapt care va duce la intensificarea luptei muncitorilor contra capitalismului şi în cele din urmă la revoluţia proletară.

Scanned with OKEN Scanner

Numai proiectată pe fundalul acestor realităţi pot fi apreciate pe deplin personalitatea, activitatea politică şi opera literară a celui mai mare scriitor englez al acestui secol, în acelaşi timp unul din marii poeţi ai lumii, John Milton.

Anglicanism şi puritanism

Conflictul dintre nobilime şi burghezie se exprimă şi pe plan religios sau moral în conflictul dintre anglicanism şi puritanism, concepţii de viaţă ale celor două clase.

Concepţia de viaţă a aristocraţiei anglicane este mai tolerantă, mondenă, oficială, menţine ceva din pompa cultului catolic, nu este ostilă artelor, este mai îngăduitoare cu avînturile spiritului şi ale fanteziei. Dimpotrivă, puritanismul este concepţia de viaţă a unor burghezi laborioşi, rigizi şi rigoriști pînă la fanatism, crezînd în predestinare, predicînd — împotriva vieţii elegante de lux, risipă şi corupţie a nobilimii — renunţarea, stoicismul şi caracterizîndu-se prin voinţă, sobrietate şi corectitudine, măcar predicată dacă nu şi practicată. Puritanismul burghez limitează sfera posibilităţilor de creaţie ale poetului, promovînd o literatură sobră, moralizatoare, adesea aridă şi strîns aplicată fenomenului politic, vizînd în general un ton de demnitate şi severitate, — literatură ce se va dezvolta amplu în secolul următor.

John Milton

John Milton (1608—74) este poetul acestui mediu puritan burghez — pe care însă îl depăşeşte. Căci poetul — fiu al unui intelectual burghez foarte cultivat — capătă încă din familie o aleasă educaţie în spiritul culturii clasice şi renascentiste, ajungînd în curînd să-şi însuşească o erudiţie enciclopedică şi posibilitatea de a citi curent în limbile latină, greacă şi ebraică. Astfel încît, plasat între două epoci, Milton moşteneşte de la cea trecută erudiţia şi suflul poetic nestăvilit, iar de la cea care începe acum, ataşamentul strîns şi pasionat faţă de evenimentele politice, devenind cel mai clar purtător de cuvînt al ideilor republicane, ale burgheziei engleze aparţinînd fracţiunii celei mai extrem-independente.

Încă în colegiu fiind, Milton protestează împotriva inumanelor metode scolastice de educaţie, afîrmînd că „clerul va cădea în ignoranţa sacerdo-

Scanned with OKEN Scanner

tală a veacurilor trecute". Refuză cariera religioasă, explicînd motivul: *„văzînd tirania ce a năpădit biserica, mi s-a părut că era mai bine să tac cu desăvîrşire decît să obţin dreptul sacru de a vorbi, cumpărat şi exercitat în servitute şi sperjur"*.

Timp de şase ani stă retras la casa părintească, scriind poemele *Allegro* şi *Il Penseroso*, în care evocă bucuria în mijlocul naturii sau (în a doua) „divina melancolie". Se anunţă deci de pe acum tendinţa poeţilor puritani de a căuta — ca un remediu împotriva vieţii viciate aristocratice — plăcerile naturii. Poezia lui Milton aduce notaţii fine şi precise ale lucrurilor văzute, dar natura îi serveşte mai mult ca un fond pe care să-şi proiecteze propriile-i stări sufleteşti. Al treilea poem miltonian, intrat de asemenea în orice antologie a poeziei engleze, bogat în reminiscenţe mitologice şi utilizînd forma convenţională a pastoralei, este poemul *Lycidas* (1637). Prin erudiţia sa clasicistă, prin anumite convenţii renasceniste păstrate încă, precum şi prin perfecţiunea cu care poetul compunea versuri în limba latină, Milton (care la moartea lui Shakespeare sau Cervantes avea 8 ani, iar la a lui Lope de Vega, 27) încheie o perioadă literară, anunţînd alta, nouă, chiar în acest poem. Căci *Lycidas*, pe lîngă tonul său elegiac, ocazionat de moartea unui prieten, aduce şi atacuri la adresa tiraniei eclesiastice şi a egoismului clerului.

La vîrsta de treizeci de ani Milton face o călătorie în Franţa şi Italia, frecventează *Hôtel de Rambouillet*, dar ţine şi să-l cunoască pe filozoful precursor al luminismului, **Grotius**. Cînd se pregătea să meargă în Grecia, află că în Anglia războiul între rege şi parlament era gata să izbucnească, şi se întoarce acasă. *„Eram încredinţat* — va mărturisi poetul — *că ar fi fost nedemn să călătoresc în străinătate pentru a mă instrui cînd în patrie compatrioţii mei luptau pentru libertate" (Epitaphium Demonis)*.

Pamfletarul

Începînd din anul declanşării revoluţiei, Milton intră în luptă. Timp de douăzeci de ani va renunţa aproape total la poezie, scriind numai pamflete politice.

Pamfletele lui sînt îndreptate împotriva absolutismului, susţinînd libertatea individuală şi parlamentul ca singur reprezentant al poporului. Denunţă aspru corupţia, avariţia, luxul clasei dominante, mulţimea de taxe şi impozite decretate de rege, ignoranţa şi ipocrizia clerului, iar împotriva sistemului de educaţie din colegiile conduse de preoţi scrie şi un tratat

Despre educație. În *Areopagitica* („Poate cea mai strălucită dintre scrierile sale în proză", consideră filozoful Emerson), Milton apără libertatea presei, atacînd cenzura, deținută tot de cler — pe care îl consideră persecutor al discuției libere, tiran al credinței și conștiinței, iar cenzura — *„o dezonoare și o degradare pentru autor, pentru carte, pentru privilegiile și demnitatea științei"*.

Cînd Carol I este executat, Milton pledează într-un pamflet pentru dreptul poporului la libertate și pentru dreptul de a condamna la moarte un despot : *„Ar fi un lucru perfect îndreptățit să-l ucizi pe Filip al Spaniei dacă ar invada Anglia, — căci, ce drept are regele Spaniei să ne guverneze ? Același drept pe care îl are regele Carol I să ne guverneze ca un tiran !"*

Pamfletul lui Milton are un mare răsunet și în străinătate ; mai ales Franța lui Richelieu, pe cale de a consolida absolutismul monarhic, rămîne îngrozită de vehemența marelui pamfletar englez. Reputația lui sporește cînd Cromwell îl numește secretar pentru limba latină al Consiliului de Stat, și cînd Milton redactează scrisori adresate capetelor încoronate ale Europei.

Mai direct și mai amplu își dezvoltă Milton ideile politice în pamfletul intitulat *Iconoclastul* și în cele două *Pentru apărarea poporului englez*. Milton cere libertatea morală și a individului : „Regula judecății să fie conștiința fiecăruia, după gradul de lumină pe care i l-a dat natura". Omul trebuie să fie frumos ca un poem — frumosul însemnînd cinste, integritate și uzul rațiunii. În al doilea rînd, Milton revendică libertatea religioasă totală. Depășind îngustul punct de vedere puritan, poetul care nu frecventează nici o biserică este ostil oricărei religii de stat. Apoi, libertatea presei și în genere a scrisului, — firesc fiind ca și cărțile să fie tot atît de libere ca și omul. În sfîrșit — libertatea politică. Tirania duce la sclavie și la pieirea națiunii. *„Noi sîntem absolut liberi prin natură și nu putem fi reduși la starea de sclavi ai nimănui, cu atît mai puțin ai unui tiran nedrept, crud și pervers"*. Singurul regim politic ce îngăduie poporului să-și practice propriile-i responsabilități este republica. *„Toți suveranii își datorează suveranitatea lor numai poporului și sînt răspunzători în fața acestuia"* — declară Milton, anticipîndu-l pe J. J. Rousseau. Statul trebuie să asigure instrucția tuturor. Puterea executivă să fie net separată de cea legislativă. Dar și conștiința cetățenească trebuie dezvoltată, prin cultivarea simțului de responsabilitate, pentru ca rațiunea să domine patimile. *„Să dăm averea publică pe mîna celor ce o transformă în avere personală ? Sînt oare demni de a fi legislatori ai unui popor cei ce nu știu*

Scanned with OKEN Scanner

ce înseamnă legea şi raţiunea, binele şi răul, dreptul şi tortura, lucrul îngăduit şi cel neîngăduit ?".

Acest aspect al activităţii lui Milton — de obicei diminuat în istoriile literare — este de o importanţă primordială, întîi pentru că în timpul său Milton era aproape necunoscut ca poet, în schimb era profund respectat ca pamfletar. În al doilea rînd pentru că această gîndire politică şi acest temperament combativ stau la baza marilor sale poeme de mai tîrziu, explicîndu-le şi subliniindu-le înaltul sens artistic.

Prea angajat în lupta politică, Milton nu scrie în acest răstimp decît vreo douăsprezece sonete — între care cel mai semnificativ şi de mare valoare artistică este sonetul XIV, scris cu ocazia exterminării de către ducele de Savoia a vechii secte protestante a valdensilor din văile munţilor Piemontului :

Răzbună-ţi, Doamne, sfinţii masacraţi,
Cu oasele zvîrlite-n văi alpine :
Ei crezul ţi-au păstrat, făr' să se-nchine
La pietre, ca pioşii noştri taţi !
Să nu-i uiţi pe sărmanii înjunghiaţi,
La vatra lor, de oştile haine
Care-au zvîrlit în rîpi, fără ruşine,
Neveste şi copii nevinovaţi.
Să treci în cartea-ţi gemetele lor,
Ce-au răsunat spre cer, din creastă-n creastă (. . .)

Între timp Milton, care suferea de ochi din copilărie dar înverşunarea luptei politice nu-i îngăduise să se îngrijească, orbeşte complet la vîrsta de patruzeci şi patru de ani. Impresionante sînt versurile pe care le scrie el în legătură cu această nenorocire, într-un sonet (XVIII) adresat unui prieten :

O, Cyriack, azi, trei ani s-au încheiat
De cînd aceşti ochi, limpezi în afară,
Dar fără văz, lumina o uitară.
Nici soare-n ei, nici stele nu răzbat,
Nici chipuri, de femeie sau bărbat.
Nu-mi blestem, totuşi, soarta mea amară
Ci o îndur, cu-o inimă uşoară.
Urmîndu-mi drumul drept. M-ai întrebat
Ce-mi dă tărie ? Conştiinţa mea
De-a-mi fi dat ochii pentru libertate (. . .).

Scanned with OKEN Scanner

După Restaurație, Milton se retrage în singurătate, scriind marile sale poeme : *Paradisul pierdut, Paradisul regăsit* și *Luptătorul Samson,* — capodopera sa fiind prima, publicată cînd poetul împlinise vîrsta de 63 de ani.

„Paradisul pierdut"

Intenționînd, inițial, să scrie un poem al credinței creștine, Milton realizează dintru început o reprezentare alegorică a luptei burgheziei puritane împotriva absolutismului și aristocrației, sub forma transcrierii mitului biblic. Alungarea îngerilor răzvrătiți în haosul infernului, hotărîrea lor de a recuceri cerul, plecarea lui Satan pentru a iscodi paradisul, căderea în păcat a primilor oameni, alungarea acestora din paradis, prezicerea privind mîntuirea omenirii, resemnarea lui Adam și Evei, — iată materia epică a poemului. Deci : ascultarea și supunerea — acesta era sensul mitului, sens pe care poetul ce elogiase libertatea individuală, republica, dreptul de a răsturna tirania, lupta contra obscurantismului clerical, era departe de a-l putea realiza.

Și astfel, iată că momentele cele mai realizate artistic din acest „paradis pierdut" sînt tocmai momentele ce se petrec în infern, conceput ca loc al victimelor tiraniei. Interesant este că, în acest poem al dumnezeirii, primul rol îl deține diavolul, Satan. Tema, luată din *Biblie,* i-ar fi impus poetului să-l condamne ; dar dimpotrivă, Milton îl prezintă cu multă simpatie, pentru că Satan este o ființă mîndră, curajoasă și demnă : *„Neclintite vor rămîne ura și îndrăzneala mea ! Urăsc orice stăpîn : și, fără îndoială că este mai bine să fii domn în iad, decît slugă în cer"* — declară Satan (cîntul IV). Acest diavol, personaj prezentat pînă acum ca un personaj rău, trivial și ridicol, devine la Milton un gigant și un erou. În construcția acestei figuri, poetul a pus multe din ideile lui proprii și din trăsăturile sale temperamentale. Satan este grandios și nobil ca ținută, pentru că el personifică negația și revolta contra tradițiilor învechite, a instituțiilor perimate și a autorității tiranice. Adevărat principiu al răzvrătirii împotriva tiraniei, Satan concepe căderea și suferința sa ca o glorie, ca o eliberare. În jurul acestui personaj totul devine măreț — infernul, în primul rînd, impresionant prin infinitatea sa haotică și prin tăcerea sa copleșitoare ; apoi, spațiile nesfîrșite pe care le străbate Satan în drum spre cer, descriere realizată în cîntul II, în pasagii dintre cele mai frumoase ale cărții.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă personajul Satan este realizat cu evidentă simpatie, în schimb Iehova capătă în poemul lui Milton aspectul unui rege grav care ține consilii și-și argumentează îndelung hotărîrile. În această figură de monarh absolut (observa H. Taine), poetul nu putea să nu-l vadă pe noul rege al Angliei între curtenii săi, pe Carol II, care îi persecuta pe foștii revoluționari, care îl aruncase la închisoare pentru un timp pe poet însuși și care în cele din urmă guverna țara fără să convoace parlamentul. Iar paradisul acestui monarh este înfățișat ca un loc dominat de spiritul ordinii impuse, al ierarhiei rigid stabilite, al supunerii, al ceremoniilor și etichetei.

Nu numai ideile poetului pătrund puternic poemul, ci și imaginea lumii create de fantezia sa poetică. Astfel, este însuși aspectul de „parc englezesc" pe care-l capătă paradisul în descrierea lui Milton (cum remarca Taine), sau felul de a vorbi și de a acționa al lui Adam și Evei, fel ce dă cititorului impresia vieții domestice a unui cuplu burghez din Anglia vremii. Iar în elogiul puritan pe care poetul îl face pe alocuri familiei, iubirii legalizate prin instituția căsătoriei sau vieții de cămin, întrezărim de pe acum o nouă literatură, realistă și burgheză, care va înflori în secolul următor în Anglia.

Găsim în *Paradisul pierdut* și o poezie a naturii, de o frumusețe neîntrecută — despre care o idee ne poate da chiar și un fragment tradus în proză, ca acesta :

> „Soarele apune îmbrăcînd în oglindiri de purpură și aur norii ce alcătuiesc cortegiul tronului său în apus. Înserarea liniștită se așterne și amurgul cenușiu învăluie toate lucrurile în veșmîntul său tăcut. O liniște adîncă peste tot ; păsările și dobitoacele s-au retras în culcușurile lor de prin iarbă sau în cuiburile lor. Doar privighetoarea mai stă de veghe. Toată noaptea ea își cîntă melodia sa de dragoste. Tăcerea se lasă ca un farmec. În curînd, bolta cerului strălucește, bătută în safire vii. Luceafărul care își conduce oastea sa de stele înaintează în strălucire, pînă ce luna se ridică în toată măreția sa printre nori ; apoi, ca o împărătească arătîndu-se, își dezvăluie limpezimea și, peste întinsul întunericului, își aruncă mantia sa de argint . . ."

Raportîndu-se mereu la sine — într-un poem mai degrabă liric decît epic, grație personalității absorbante a poetului — Milton realizează mai reușit tocmai aceste părți personale. Din punct de vedere liric, cea mai frumoasă parte este desigur începutul cîntului III, adevărat imn pe care poetul orb îl cîntă luminii, pe care îl traducem în proză :

Scanned with OKEN Scanner

„Binecuvîntată fii, lumină sfîntă, fiică întîi născută a cerului, rază eternă a veşniciei ! Nu ştiu dacă te pot numi astfel fără să greşesc, căci Dumnezeu însuşi este lumină şi dintru cele dintîi începuturi el sălăşluieşte într-o lumină de care nu este îngăduit să te apropii ; el a sălăşluit deci în tine, strălucitoare revărsare a unei strălucitoare esenţe necreate".

„Sau — să te numesc pîrîu al purului Ether ? Cine va putea spune oare care este izvorul tău ? Înaintea soarelui, înaintea cerurilor erai tu, şi la glasul lui Dumnezeu tu ai acoperit ca o mantie lumea ce se ridică din apele întunecate şi adînci, tu ai cucerit golul nesfîrşit şi fără de formă".

„Acum vin la tine din nou, scăpat din lacul întunecat al nopţii... Acum vin la tine din nou să te simt atotputernică, lumină a vieţii !"

„Dar tu, tu nu te mai întorci la bieţii mei ochi care se zvîrcolesc zadarnic căutîndu-ţi razele pătrunzătoare şi nu izbutesc să descopere zorii zilei, căci o picătură din înalta ta seninătate i-a atins în orbitele lor şi un văl întunecat i-a învăluit pentru vecie..."

„Şi totuşi, nu contenesc să rătăcesc prin locuri umblate de muze, cu izvoare limpezi, cu dumbrăvi adumbrite, cu cosiţe aurite de soare, — căci gîndul poate să-şi înfăţişeze lui însuşi armonia lumii, precum pasărea ce veghează îşi cîntă în întunecimea nopţii plîngerile sufletului său".

„Şi iată că anotimpurile anului vin unul după altul, — dar pentru mine lumina nu se mai întoarce. Eu nu mai pot vedea dulcile apropieri ale dimineţii şi ale serii, nici gingaşele flori ale primăverii, nici mîndrul trandafir al verii, nici turmele de pe dealuri, nici dumnezeiescul chip al omului. Nori negri, o noapte adîncă şi fără sfîrşit mă învăluie. Retras departe de căile oamenilor, cartea marilor cunoştinţe mi se arată ca o nesfîrşită pagină albă, în care măreţele opere ale naturii sînt pentru totdeauna şterse pentru mine".

„Dar, — străluceşte cu atît mai puternic în adîncul sufletului meu, o, lumină cerească ! Fă ca toate puterile spiritului meu să fie pătrunse de razele tale ! Dă ochi sufletului meu, împrăştie departe de el toate negurile, pentru ca să pot vedea şi să pot spune lucruri pe care ochii muritorilor nu le pot vedea !"

Scanned with OKEN Scanner

Tonul dominant al poemului însă nu este cel depresiv sau de confesiune intimă, ci tonul grandios, elocvent, patetic, eroic. Milton vizează sublimul — pe care îl realizează prin avîntul poetic susținut, prin grandoarea alegoriilor, prin înălțimea sentimentelor. Mai presus de toate, proiectînd asupra lui Satan propriul său spirit de republican, Milton a realizat un personaj de o rară bogăție de viață și cu trăsături în același timp eroice și umane.

În poemul următor, *Paradisul regăsit,* vigoarea inspirației slăbește, pentru a reveni în bună măsură în *Luptătorul Samson,* poem dramatic urmînd modelul unei tragedii antice. Tonul de confesiune este mai sensibil aci ca în poemele precedente. Poetul și-a ales ca erou pe Samson, luptătorul biblic, acum orb și trăind în mijlocul robilor — așa cum trăia și Milton, devenit orb, în mijlocul unei burghezii înrobite din nou de Stuarți. Totuși Samson, privind *„prăbușirea generală a mulțimii rătăcite și înșelate“*, își continuă curajos lupta, încrezător în viitor. Căci pentru el, întocmai ca și pentru Milton, înfrîngerea nu înseamnă prăbușirea definitivă, ci așteptare și încredere într-un viitor mai bun și mai drept.

Literatura epocii Restaurației : Butler, Dryden, Pope

Restaurația Stuarților transformă Londra într-un centru de plăceri frivole. Literatura manifestă influența curții și a mult-admiratelor modele literare franceze ale secolului. Totul apare ca o reacțiune împotriva rigidității puritane. Scriitorii scriu pentru un public aristocrat, care gustă analiza morală, satira și comedia licențioasă, iar ca formă — forma simetrică, abstractă, convențională.

Samuel Butler (1612—80), autorul poemei eroi-comice *Hudibras,* este aci un imitator al lui *Don Quijote,* prin figura grotescă a eroului său parodiind — cu un pătrunzător simț de analiză psihologică, cu umor și viguroasă satiră — ideile, practicile, morala și temperamentul puritanilor.

Cel mai prestigios scriitor al epocii este însă **John Dryden** (1631—1700), important în planul de interes al literaturii engleze. Poet și dramaturg, critic literar și teoretician al clasicismului în Anglia, Dryden cultivă un stil grandios și sever, care imprimă prețiozitate și grandilocvență fastuoaselor sale ode. Partizan al odei absolutiste, Dryden este autorul remarcabilei satire politice *Absalom,* în care sub nume biblice ridiculizează pe dușmanii Stuarților.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentantul clasicismului englez în formula sa de imitație a celui francez este **Alexander Pope** (1688—1744). Raționalist și moralist, poet și eseist (*Eseuri morale*, *Eseu despre om*), traducător de mare prestigiu al epopeilor homerice, teoretician literar urmîndu-l îndeaproape pe Boileau (*Eseu asupra criticii*), Pope scrie, ca poet, versuri foarte șlefuite și adeseori concentrate ca niște maxime.

Dar figura lui Pope este aceea a unui singuratic — acum, în această epocă, în care evenimentele politice și sociale reflectate pe planul conștiinței scriitorilor determină apariția unei proze realiste, vehiculînd idei luministe sau impunînd maniera sentimentalistă, precum și a unei alte poezii : poezia preromantică.

Scanned with OKEN Scanner

LUMINISMUL ȘI PREROMANTISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura franceză în „Veacul luminilor“* ★

1
CONDIȚII ISTORICE ȘI BAZE IDEOLOGICE
2
IDEILE FILOZOFICE
3
„ENCICLOPEDIA“
4
MONTESQUIEU
5
DIDEROT, FILOZOFUL ȘI PROZATORUL
6
IDEILE LUI J. J. ROUSSEAU
7
POEZIA EPOCII : CHENIER
8
ROMANUL SENTIMENTAL, FILOZOFIC
ȘI DE INSPIRAȚIE REALISTĂ, LESAGE

Condiții istorice și baze ideologice

1

Literatura franceză a secolului al XVIII-lea are un profil cu totul deosebit de cea a secolului anterior. Este o literatură militantă, net și direct, punînd pe primul plan al preocupării problemele politice, sociale, științifice și filozofice, și urmărind în primul rînd să realizeze prin opera de artă nu „frumosul“ și „generalul uman“, ci ameliorarea condițiilor de viață a omului și a organizării societății. Plasîndu-se sub patronajul spiritual al curentului filozofic materialist al „luminilor“ — care proclama suveranitatea absolută a rațiunii umane ce „luminează“ tenebrele ignoranței sau prejudecăților, garantînd astfel o ridicare materială și morală a omenirii, — literatura abordează acum în mod deschis și preponderent problemele cele mai arzătoare ale actualității, fapt care ridică mult și prestigiul scriitorului în fața publicului, devenit acum mult mai larg.

Sensul și structura acestei literaturi sînt strîns determinate de starea generală de spirit, mai ales de aceea a intelectualității burgheze care pregătește ideologic revoluția din 1789, și, în ultima instanță, de situația economică, socială și politică a Franței acestui secol.

Ludovic al XIV-lea, mort în 1715, lasă moștenitorului său — care domnește aproape 60 de ani — o țară ruinată.

Scanned with OKEN Scanner

Rînduielile feudale, în contradicţie cu relaţiile capitaliste în curs de formare, bunul plac al funcţionarilor regali, luxul exorbitant al curţii lui Ludovic al XVI-lea (care vine pe tron în 1774), dominat de soţia sa, Maria Antoaneta, provoacă mari nemulţumiri în sînul ţărănimii, muncitorimii şi burgheziei. Sistemul feudal al privilegiilor nemulţumeşte, de asemenea profund. Primele două categorii sociale, „starea" clerului şi cea a nobilimii, se bucură de toate privilegiile ; în „starea a treia", cuprinzînd restul populaţiei în care majoritatea covîrşitoare este alcătuită din ţărani, rolul conducător îl are burghezia (fără vîrfurile burgheziei financiare), lipsită complet de drepturi politice.

Profunda contradicţie dintre dezvoltarea forţelor de producţie şi relaţiile burgheze, pe de o parte, şi relaţiile feudale ce încă mai persistă, pe de altă parte, stă la însăşi baza luptelor ideologice ale secolului XVIII. Îmbogăţită şi tare pe poziţiile sale economice, burghezia pretinde acum din ce în ce mai hotărît şi puterea politică, în timp ce nobilimea, slăbită în temeliile sale economice, se dovedeşte incapabilă să conducă.

Ideile filozofice

Conflictul acut dintre clasele privilegiate (nobilime şi cler) şi burghezie se reflectă în conflictul, pe plan ideologic, dintre tezele idealiste şi cele ale unei gîndiri materialiste.

Spre a-şi motiva existenţa şi a-şi menţine dominarea, conservatoarea lume aristocrată şi clericală susţinea, de pildă, că lumea a fost creată de Dumnezeu, că spiritul există anterior materiei, că totul există şi se întîmplă după o voinţă divină, că lumea aşa cum este ea rînduită e cea mai bună posibilă, că ea nu poate fi schimbată, că cei săraci şi asupriţi vor fi fericiţi „dincolo", că nu putem cunoaşte nimic cu certitudine, nici lumea, nici legile ei, şi aşa mai departe. Dar clasa ajunsă acum în faza maturităţii sale, burghezia avidă de putere şi întreprinzătoare, ripostează energic, opunînd într-un spirit de vie combativitate o filozofie materialistă.

Conform acestei filozofii, lumea a existat ca materie activă, ea nu este o creaţie a divinităţii. Materia este o realitate obiectivă, existînd independent de voinţa omului. Superstiţiile nu sînt altceva decît o ignorare a realităţii. Lumea şi legile ei pot fi cunoscute, iar cunoştinţele noastre, verificate de experienţă, sînt autentice. Dacă Dumnezeu există, el însă nu se amestecă în trebile universului, — concepţia aceasta deistă deschizînd drum liber cercetării ştiinţifice.

Scanned with OKEN Scanner

Materialiştii francezi ai secolului XVIII au procedat la o aspră critică a tuturor instituţiilor politice şi a tuturor tradiţiilor ştiinţifice. La acea dată, gîndirea lor însă nu a putut ajunge pînă la concepţia materialismului dialectic, oprindu-se la nivelul materialismului mecanicist.

Dar pentru intelectualul „secolului luminilor", filozofia nu se limitează la speculaţii asupra acestor probleme abstracte, ci în sfera dezbaterilor ei intră şi problemele de ordin social, politic, cultural, pedagogic etc. *Dicţionarul Academiei* (1694) defineşte : „Filozof = Cel care se dedică ştiinţei şi caută să-i cunoască efectele prin cauzele şi principiile lor".

Originile atitudinii intelectuale „luministe", precum şi a înseşi ideilor preluate şi dezvoltate de „veacul luminilor", trebuie căutate în secolul anterior.

Astfel, un punct de plecare l-a constituit raţionalismul cartezian, filozofii luminişti însă respingînd concepţia lui **Descartes** despre existenţa unor „idei înnăscute" care ar sta la baza organizării vieţii morale. Filozoful **Spinoza,** apoi, în *Etica* sa supusese religia unei severe critici raţionaliste, iar în *Tratatul teologico-politic* atacase formula absolutismului monarhic. În *Dicţionarul istoric şi critic* (1697) **P. Bayle** denunţa tradiţionalele superstiţii şi obscurantismul cultivat de biserică, în timp ce **Fontenelle,** popularizînd în ale sale *Convorbiri despre pluralitatea lumilor* noţiuni de astronomie, alimentează interesul public pentru ştiinţele exacte. În acelaşi sens a acţionat şi prestigiul imens de care s-au bucurat *Principiile* marelui fizician **Newton.**

În domeniul gîndirii filozofice, un rol fundamental l-a avut empirismul englez. **Th. Hobbes** este un precursor, dar reprezentantul tipic este **John Locke** care (în *Eseu despre intelectul omenesc,* 1690) demonstrează că ideile nu sînt decît senzaţii dezvoltate, adică reflexii asupra senzaţiilor. Mai tîrziu, **David Hume** împinge spiritul critic pînă la un scepticism absolut, combătînd pe utopicii filozofi, teologi şi moralişti. În Franţa, gîndirea filozofică luministă va fi reprezentată de Condillac *(Tratat despre senzaţii),* **D'Alembert** *(Elemente de filozofie),* **La Mettrie** *(Omul maşină),* **Helvetius** *(Despre spirit),* **D'Holbach** *(Sistemul naturii)* şi de scriitorii cărora le vom acorda un spaţiu mai larg : **Montesquieu, Diderot, Voltaire** şi **J. J. Rousseau.** Se dezvoltă apoi — în ordine politică — conceptul de „drept natural" (al individului, de a se dezvolta liber în conformitate cu legile naturii, şi al popoarelor, care deţin adevărata suveranitate şi pot înlătura pe suveranul ce nu respectă „contractul" încheiat de bună voie de popor cu el), conceptul de „monarh luminat", suveranul ideal, filozof, generos, tolerant,

Scanned with OKEN Scanner

preocupat numai de binele supușilor său, și cosmopolitismul, conștiința de a aparține în primul rînd lumii întregi, iar patriei — doar accidental.

Trebuie subliniat însă că, în general, acest „curent al luminilor" nu are propriu-zis o direcție democratică : în sensul că reprezentanții săi atacă vehement ordinea politico-socială existentă, dar nu vor ca schimbarea stării de lucruri să pornească de jos („prostimea trebuie ținută sever sub ascultare", va spune Voltaire), ci de la „monarhii luminați". De aceea, acești filozofi au și fost cultivați prin prietenie de un Frederic al II-lea, de un Iosif al II-lea sau de o Ecaterina a II-a, care erau de acord ca reformele preconizate să fie înfăptuite (în Franța, însă nu și în țările lor).

„Enciclopedia"

În domeniul ideologic, mașina de război a burgheziei, masiva mașină de propagandă și de război care va duce la victoria frontului rațiunii a fost *Enciclopedia* (1751—72), *„uriașa epopee a cunoștințelor omenești din secolul al XVIII-lea"*, cum a fost numită.

Impresionanta operă (17 volume, plus 5 volume anexe, plus 11 volume de planșe) — impresionantă nu atît prin dimensiunea sa, cît prin conținut, prin scopul propus și prin efectul său — trebuia să fie o întreagă bibliotecă informativă. În al doilea rînd, *Enciclopedia*, prin popularizarea noțiunilor științifice și tehnice (într-o vreme cînd fizica, chimia, geologia, tehnica, cunosc un mare avînt), voia să servească însăși cauza progresului material de care burghezia din acel timp se interesa intens. În intenția celui care o concepuse, căruia i se datorează organizarea generală a muncii și succesul său final, — în intenția formulată de Diderot, marea operă colectivă trebuia *„să formuleze un tablou general al eforturilor spiritului uman în toate direcțiile și în toate secolele"*.

Al treilea aspect însă, cel filozofic, era cel mai important : *„caracterul ce trebuie să-l aibă un bun dicționar este de a schimba felul comun de a gîndi"* (Diderot). Și, în adevăr, *Enciclopedia* s-a constituit ca un corp de doctrină prin care criticile raționaliste combăteau ideile mistico-religioase ; prin care examenul pozitiv al fenomenelor și legilor lor răsturnau speculațiile metafizice seci ; prin care libertățile constituționale ale Angliei erau opuse monarhiei absolute a Franței. Încît, de-a lungul imensei opere ce adună articole de o valoare cu totul inegală, unde sclipirile geniale ale unor colaboratori ca Voltaire, Diderot, Montesquieu etc., alternează cu platitudinile penibile ale unor colaboratori mediocri, — de-a lungul di-

versității subiectelor particulare și a incoherenței opiniilor individuale, este menținută, prin grija lui Diderot, unitatea generală a intenției filozofice. Iar această intenție filozofică a fost : de a da *„un tablou al tuturor cunoștințelor omenești, care să pună în lumină puterea și progresele rațiunii : o apoteoză a civilizației, a științelor, artelor, industriilor, care îmbunătățesc condiția materială și intelectuală a omenirii“* (Lanson).

Enciclopedia a concentrat ideile noi ale veacului transmițîndu-le apoi sub o formă acceptabilă și făcîndu-le să pătrundă în masa marelui public. Efectul său a fost considerabil, modificînd spiritul general, mai bine spus : clarificînd tendințele clasei ce pregătea revoluția, semnalîndu-i limpede și insistent imperfecțiunile regimului, combătînd intoleranța religioasă și obscurantismul, exaltînd puterile eliberate și eliberatoare ale rațiunii și orientîndu-i pe scriitori către preocupările filozofice și sociale.

Montesquieu

4

Primul mare gînditor și scriitor francez al „veacului luminilor“ este **Montesquieu** (1689—1755).

Om de o vastă și multilaterală cultură, Charles de Secondat, baron de La Brède și de Montesquieu, un timp magistrat cu foarte temeinice studii de drept și istorie, purtînd un titlu de baron dar disprețuind aroganța aristocratică, consacrîndu-și toată viața numai studiului, Montesquieu era un temperament calm, echilibrat, armonios, o fire sensibilă și generoasă : *„N-am văzut niciodată curgînd lacrimi fără să fiu înduioșat“* — mărturisește el în caietele lui de însemnări ; iar altădată : *„Doresc să mi se facă servicii cît mai rar, în schimb să fac eu servicii altora cît mai des cu putință“*. Modestia și optimismul, spiritul critic ascuțit, simțul de dreptate și o sinceră dragoste de oameni caracterizează de asemenea pe filozoful care nota în jurnalul său : *„Dacă aș ști că un lucru mi-e folositor mie, dar păgubitor familiei mele, l-aș alunga din spiritul meu. Dacă aș ști că un lucru e folositor familiei mele dar nu și patriei mele, aș căuta să-l evit. Dacă aș ști că un lucru e folositor patriei mele dar păgubitor Europei și neamului omenesc, l-aș considera drept o crimă“*.

Adversar hotărît al regimului politic feudal și al întregii vieți sociale fondate pe privilegii, Montesquieu întreprinde o satiră a moravurilor timpului în *Scrisorile persane* (1721). Coloritul oriental al formei în care este redactată opera era din plin pe gustul contemporanilor, acum cînd abundă scrierile de călătorie sau ficțiunile asupra Orientului. Autorul imaginează

Scanned with OKEN Scanner

doi persani veniţi la Paris şi care, prin corespondenţa cu compatrioţii lor, îi informează, uneori pe un ton de amuzantă naivitate, alteori cu o ironie incisivă, asupra realităţilor, oamenilor, moravurilor şi instituţiilor europene, primind în acelaşi timp variate informaţii din lumea persană (părţi ce contribuie la exotismul oriental al cărţii).

Cartea este în fond un amplu, violent şi savuros pamflet antifeudal, scris în formă de roman epistolar. Personajul principal este seniorul persan Usbek, un înţelept care, pentru a se instrui, face o călătorie mai lungă prin Europa, însoţit de un prieten. În permanenţă se interesează, prin corespondenţă cu marele eunuc, de haremul său în care sînt închise femei de diferite temperamente şi a căror situaţie degradantă va ridica o importantă problemă socială. Usbek este un filozof pentru care fericirea nu rezidă în individ, ci în justiţie şi în spiritul de devotament mutual, în gusturile simple şi în dragostea de natură :

Sosiţi la Paris, persanii rămîn uimiţi de ceea ce văd în jur, îi scandalizează regele şi curtea, apoi organizarea bisericii, papa, clerul, călugării. Toată această civilizaţie ei o găsesc ridicolă şi nedreaptă. Mai întîi e regalitatea :

> „Regele Franţei este cel mai puternic prinţ din Europa. Nu are mine de aur ca regele Spaniei, vecinul său ; dar are mai multe bogăţii decît el, pentru că şi le trage din vanitatea supuşilor săi, mai inepuizabilă decît minele. A fost văzut întreprinzînd sau susţinînd războaie mari, fără să aibă alte fonduri decît titluri de vînzare... De altfel acest rege e un mare vrăjitor, îşi exercită puterea chiar asupra spiritului supuşilor săi, făcîndu-i să gîndească aşa cum vrea el... Dar ceea ce îţi vorbesc eu despre acest prinţ nu trebuie să te mire : există un alt vrăjitor mai tare ca el... Acest vrăjitor se cheamă papă ; el te face să crezi că trei nu fac decît unul, că pîinea pe care o mănînci nu e pîine, că vinul pe care-l bei nu e vin, şi multe alte lucruri, de felul acesta..." — aluzie ironică la dogmele trinităţii şi euharistiei (XXIV).

Papalitatea este ţinta unor atacuri insistente :

> „Papa este şeful creştinilor. El e un idol vechi, care din obişnuinţă este tămîiat. Odinioară el era temut chiar şi de prinţi, pentru că el îi detrona tot aşa de uşor cum făceau măreţii noştri sultani cu regii din Georgia. Dar acum nu mai este aşa de temut. El zice că e urmaşul şi moştenitorul unuia din primii creştini,

Scanned with OKEN Scanner

numit Sf. Petru ; şi fără îndoială că moştenirea a fost foarte bogată, căci el are nişte comori imense şi o ţară mare sub stăpînirea lui" (XXIX).

Despotismul monarhic este atacat de Montesquieu în termeni tari :

„Cea mai mare parte din guvernările Europei sînt monarhice, sau mai degrabă aşa se numesc : căci nu ştiu dacă au existat vreodată în acest fel... Este un stat violent ce degenerează totdeauna în despotism sau în republică. Puterea nu poate fi niciodată împărţită în mod egal între popor şi prinţ ; echilibrul este foarte greu de păstrat : trebuie ca puterea să scadă deoparte pentru a creşte de cealaltă : dar avantajul este de obicei de partea prinţului, care este în fruntea oştirilor... Dacă în această autoritate nelimitată pe care o au prinţii ei nu ar aduce atîtea precauţiuni spre a-şi pune viaţa în siguranţă, ei nu ar trăi nici o zi, şi dacă n-ar avea în solda lor nenumărate trupe care să tiranizeze restul supuşilor, domnia lor n-ar ţine nici o lună" (CII).

Montesquieu este un duşman al religiei, instrument al despotismului, care în loc să promoveze principiile morale le corupe : *„Mahomedanismul şi creştinismul, croite parcă numai pentru viaţa de apoi, o înăbuşă pe cea de pe pămînt"*. Mizeria poporului îi reţine atenţia : *„clerul, principele, oraşele, nobilii, cîţiva cetăţeni însemnaţi au devenit pe nesimţite proprietarii unui întreg ţinut, iar omul muncitor nu are nimic"*. Problema libertăţii şi demnităţii femeii este ridicată de scriitor în numele dreptului natural şi figura Roxanei, favorita lui Usbek, care se revoltă împotriva robiei haremului, este una din cele mai luminoase figuri ale cărţii. Duşman al războiului, Montesquieu însă distinge între războiul de agresiune şi cel de apărare : *„statele au dreptul să poarte război pentru propria lor conservare"*.

Persanii pătrund în cele mai variate cercuri ale societăţii, dezvăluind ridicolul lumii mondene trăind tot timpul în reciproce adulări, ironizînd pe îmbogăţitul arogant care se laudă mereu cu bucătarul său, pe preotul specializat în cunoaşterea slăbiciunilor femeilor, pe poetul de salon afectat pînă la ridicol, pe militarul îngîmfat, pe parazitul ce trăieşte doar din intrigi, bucurîndu-se de cea mai înaltă stimă : *„ce zici de o asemenea ţară în care sînt toleraţi astfel de oameni şi în care infidelitatea, trădarea, furtul, perfidia şi nedreptatea conduc la înalta consideraţie ?"* (XVIII).

Scanned with OKEN Scanner

Scrisorile persane, cuprinzînd zeci de portrete creionate cu mare finețe și animate de spirituala suplețe a ironiei, sînt și un pamflet al moravurilor „înaltei" societăți a epocii. De la pamfletul de moravuri însă, Montesquieu se ridică la satira socială, religioasă și politică, și atunci tonul său devine mai grav și mai aspru, făcînd procesul întregului regim. Critică sever absolutismul și pe Ludovic al XIV-lea, războaiele de invaziune și politica de colonizare ; arată abuzurile la care duc privilegiile nobiliare și aviditatea infinită a curtenilor. Pe de altă parte însă Montesquieu, respingînd cu anticipație paradoxul lui Rousseau despre nenorocirile aduse de civilizație, se declară favorabil promovării artelor și științelor, cu condiția ca viața complexă a civilizației să respecte demnitatea și conștiința umană, ca dispozițiile legilor sociale să coincidă cu datele naturii umane (CLXI).

În opera sa *Considerațiuni asupra cauzelor măreției romanilor și decadenței lor* (1734), Montesquieu studiază un caz concret, pentru a dovedi că atunci cînd virtuțile cetățenești — patriotismul, sobrietatea, ordinea, cinstea — se pierd, regimul democratic sucombă sub puterea tiraniei, căci aceste virtuți constituie însăși condiția existenței unei democrații.

Scrierea sa capitală, *Despre spiritul legilor* (1748), reprezintă momentul de maturitate a gîndirii sale politice ; și deoarece opera (care în numai 2 ani a avut peste 20 de ediții) este unul din monumentele veacului „luminilor", o vom cuprinde în cîteva cuvinte.

Montesquieu începe prin a distinge trei forme de guvernămînt : despotismul, unde toată autoritatea este în mîinile unei singure persoane ; monarhia, fondată pe ideea de onoare, unde autoritatea se exercită prin puterile intermediare, și republica, fondată pe virtutea poporului. Libertatea este asigurată cînd se evită reunirea într-o singură mînă a celor trei puteri, legislativă, executivă și judiciară, căci, separate fiind, ele își servesc ca frîne una alteia. Acestei separări îi datorează și Anglia libertățile sale. Legislatorul trebuie să țină seama de climatul și de natura solului țării respective, factori ce hotărăsc temperamentul oamenilor și deci moravurile generale. Apoi, legislația trebuie pusă în armonie cu condițiile economice ; comerțul, moneda, densitatea populației, credințele lor religioase, — religia catolică convenind mai mult unei monarhii, în timp ce religia protestantă unei republici.

Oroarea față de despotismul care distruge forțele națiunii, ideea unei monarhii ale cărei puteri să fie limitate de prerogativele parlamentului și respectînd legile ; toleranța religioasă, condamnarea torturii în procedura judiciară, condamnarea tratamentului inuman aplicat negrilor, — iată alte idei de bază ale operei.

Scanned with OKEN Scanner

În ultimele capitole se studiază dreptul roman, dreptul francez și legile feudale france.

Și aici, Montesquieu se găsește pe liniile mari trasate în *Scrisorile persane*, dar ocupîndu-se în special de o problemă. Din principiile sale despre forma de guvernămînt s-au inspirat reformatorii moderați ai Constituantei, iar prin lărgimea de orizont a metodei sale, prin ideea că istoria popoarelor este supusă nu „voinței divine" ci unor precise legi materiale, și prin faptul că el introduce în studiul fenomenelor sociale spiritul și procedeele științei, Montesquieu a rămas inițiatorul științei istorice moderne.

Diderot, filozoful și prozatorul

Personalitatea poate cea mai impunătoare prin temperamentul său consecvent și combativ, prin spiritul său de organizare și prin pozițiile sale de gîndire, mai înaintate decît ale celorlalți filozofi ai timpului, este **Denis Diderot** (1713—1784).

Fiul unui tocilar dintr-un orășel îndepărtat, Diderot era o fire viguroasă și optimistă, sensibilă, dar și violentă, urînd profund obscurantismul și ipocrizia, egoismul și despotismul, dar iubind însă viața și oamenii. Și-a consacrat douăzeci de ani din viață muncii extenuante de organizare a monumentalei *Enciclopedii*. Opera a fost interzisă, condamnată de Parlament și de Papa Clement al XIII-lea, confiscată ; ultimele zece volume au fost tipărite clandestin, dar aceste piedici, în loc să-l descurajeze, l-au îndîrjit și mai mult. „*Nu mai beau, nu mai mănînc, nu mai dorm*", mărturisește Diderot în acest timp.

Articolele sale din *Enciclopedie*, precum și lucrările filozofice separate (*Cugetări filozofice*, 1747 ; *Scrisoare despre orbi, spre folosul celor ce văd*, 1749 ; *Visul lui D'Alembert*, 1769 etc.) îl arată ca pe gînditorul cel mai înaintat al timpului.

Ca filozof, Diderot afirmă că materia este în continuă mișcare, mișcarea fiind o proprietate a materiei ; în felul acesta, depășind deismul celorlalți filozofi ai vremii, neavînd nevoie de explicația mișcării printr-un impuls extern, imprimat inițial de „divinitatea creatoare", Diderot ajunge la ateism : „*Eu vă spun că nu există nici un Dumnezeu, că facerea lumii este o poveste*". Idei înnăscute, continuă el, nu există, iar cunoașterea se realizează prin datele simțurilor, organizate însă, selecționate și ierarhizate de rațiune. În felul acesta, Diderot îi depășește și pe filozofii senzualiști, pentru care senzația era izvorul unic al cunoașterii.

Cu privire la viaţa societăţii, concepţia lui Diderot, legată de lupta sa împotriva feudalismului şi absolutismului, porneşte de la ideea de libertate : *„Nici un om nu are de la natură dreptul de a porunci celorlalţi"*. Moravurile societăţii sînt în funcţie de legislaţie. *„Dacă legile sînt bune, sînt bune şi moravurile ; dacă legile sînt rele, rele sînt şi moravurile"*. Religia nu este pur şi simplu o problemă de conştiinţă, afirmă Diderot, subliniind funcţia dăunătoare a religiei, acţionînd prin intermediul instituţiei bisericii, care prin obscurantismul pe care-l propagă frînează progresul intelectual al omenirii ; iar ca mediu de cultură al ipocriziei şi intoleranţei, abate atenţia maselor de la adevăratele cauze ale asupririi, instituindu-se un mijloc de tiranică guvernare. Monarhia nu este decît o instituţie ce trebuie să funcţioneze doar în virtutea şi cu respectarea acelui „contract social" originar ; în caz contrar, poporul are dreptul să-l răstoarne pe tiran :

> „Sub orice guvernămînt, firea omenească a pus o graniţă nenorocirilor popoarelor. Dincolo de această graniţă se află pieirea, capitularea sau răscoala... Trebuie ca agricultorul sau proprietarul să poată trăi. Aceasta este în firea veşnică a lucrurilor ; şi nici un despot, cît de stupid şi de crunt ar fi el, nu poate s-o calce în picioare".

Imaginea monarhului absolut, frivol şi indiferent la starea poporului său — imagine care se putea raporta la monarhii francezi ai secolului, Ludovic al XV-lea sau Ludovic al XVI-lea — este realizată de scriitor cu o rară forţă satirică şi ironică, în pagina care se încheie astfel :

> „Unul din reprezentanţii lui Jupiter pe pămînt se scoală, îşi pregăteşte şocolata şi cafeaua, semnează ordinele pe care nu le-a citit, porunceşte o vînătoare, se întoarce acasă, se dezbracă, se aşază la masă, se îmbată ca Jupiter, sau ca un hamal, adoarme pe perna amantei lui şi pretinde că el conduce lumea".

Ideea pe care şi-o face Diderot despre funcţia militantă a filozofiei şi filozofului este exprimată şi într-o scrisoare adresată lui Voltaire :

> „Deviza noastră este : *fără cruţare*, faţă de superstiţioşi, faţă de fanatici, faţă de ignoranţi, faţă de nebuni, faţă de ticăloşi şi faţă de tirani... Degeaba ne numim oare filozofi ? Cum ! minciuna să-şi aibă martirii ei, iar adevărul să nu fie propovăduit decît de laşi ?"

Scanned with OKEN Scanner

În fine, un alt aspect prin care Diderot depășește limitele burgheze ale gîndirii celorlalți filozofi ai „veacului luminilor" este înțelegerea și simpatia caldă pe care o arată straturilor de jos ale poporului. În articolul „zilier", redactat pentru *Enciclopedie,* Diderot scrie :

> „Zilier înseamnă muncitor ce lucrează cu ziua și care este plătit de la zi la zi. Acești oameni alcătuiesc cea mai mare parte a unei națiuni. O cîrmuire bună trebuie să aibă în vedere cu precădere situația lor. Cînd zilierul trăiește în mizerie, atunci și națiunea trăiește în mizerie".

Prezența lui Diderot s-a afirmat și în cîmpul vieții artistice. Autorul *Eseului asupra picturii* (1765) și al cronicilor cuprinse în *Saloane* (1761 etc.) rămîne în istoria culturii și ca primul mare critic de artă al veacului său, atacînd consecvent arta convențională, falsă, pe gustul aristocrației, pledînd pentru o artă burgheză, realistă, morală și moralizatoare, care să denunțe întregul regim feudal, făcînd o apologie a muncii și a virtuților cetățenești.

Diderot este însă și marele prozator realist francez al „secolului luminilor".

Povestirile și romanele sale au ca factor comun caracterul lor viu combativ, fie că în povestiri atacă aristocrația și curtea regală (*Bijuterii indiscrete, Pasărea albă*), fie că denunță morala burgheză (*Convorbirea dintre un tată și copiii săi*), sau face apologia caracterului oamenilor simpli (*Cei doi prieteni din Bourbonne*). Remarcabile în istoria prozei franceze sînt romanele *Jacques Fatalistul și stăpînul său* (1773 — dinamic roman satiric în stil picaresc, probînd o teză filozofică), *Călugărița* (1760) și *Nepotul lui Rameau* (1762).

Apare evidentă în proza lui Diderot adeziunea sa la direcția burgheză, moralizatoare și sentimentalistă, care se afirmase puternic în Anglia. De altfel, Diderot este și autorul unui cunoscut eseu intitulat *Elogiul lui Richardson.*

Călugărița este povestea unei tinere silite de părinți să intre în mănăstire, de unde cu toate încercările ei nu poate scăpa decît tîrziu. Diderot dezbate aici problema libertății femeii, critica sa aspră anticipează critica antiburgheză a realiștilor veacului următor, denunțînd cupiditatea părinților eroinei care își nenorocesc fiica pentru a scăpa de obligația zestrei. Mai ales filozoful anticlerical și ateu dezvăluie mediul moral viciat al mănăstirilor, pronunțîndu-se vehement împotriva esenței antiumane, contrare naturii, și deci imorale a monahismului :

Scanned with OKEN Scanner

„Unde, în afară de mănăstiri, se mai poate vedea plictiseala adîncă, paliditatea, slăbiciunea, toate semnele acestea ale naturii care tînjește și piere ? ... În care colț al lumii mîhnirea și supărarea au nimicit toate însușirile sociale ? Unde, în altă parte, nu există nici tată, nici frate, nici soră, nici rudă, nici prieten ? ... Și unde oare e lăcașul urii, al scîrbei și al smintelii ? Unde e locul slugărniciei și al despotismului ? Unde nu se sting niciodată dușmăniile ? Unde clocesc, în tăcere, patimile ? Unde e lăcașul cruzimii ? ... Viața monahală e o viață de fanatic ori de fățărnicie".

Culmea creației literare a lui Diderot este *Nepotul lui Rameau.*

De fapt, cartea nu este un roman, ci un dialog între autor și decăzutul nepot al compozitorului Rameau, figură de parazit cunoscută în cafenelele vremii. Prins într-un moment de criză, nepotul lui Rameau își varsă violent și cinic toată ura și disprețul asupra dezgustătorului spectacol de mascaradă a lingușirii și slugărniciei întregii lumi :

„Oricine, cînd are nevoie de altul, e silit să ia o poziție. Regele ia poziție în fața amantei sale ... Ministrul face pasul curtezanului, al lingușitorului, al slugii și al pușlamalei în fața regelui ... Preotul cu vază, îmbrăcat în patrafir și în sutană, joacă înaintea cutiei milelor. Pe legea mea, ceea ce dumneata numești pantomima pușlamalelor este marele dans al pămîntului ..."

Cartea înfățișează cel mai amplu și mai vehement repertoriu satiric al lui Diderot ; nici unul din aspectele sau manifestările vieții viciate a epocii nu este cruțat. Și într-un secol cînd ceilalți filozofi își limitează gîndirea în sfera de vederi, aspirații și interese burgheze, Diderot atacă însăși esența moralei și practicii burgheze, a burgheziei angajate în elanul luptei de cucerire a dominației politice, — a burgheziei pentru care de asemenea *„aurul e totul, iar restul, fără aur nu e nimic"*.

Nepotul lui Rameau este, în fond, o convorbire a lui Diderot cu sine însuși (dedublare ipostaziată în figurile celor doi interlocutori), asupra stării complexe de lucruri, de atitudini intelectuale și morale din Franța timpului, și asupra propriei sale gîndiri, — căci nepotul nu este decît un „alter ego" al unui Diderot surprins în momentele sale sceptice, întunecate chiar, dar de supremă luciditate critică.

Scanned with OKEN Scanner

Ideile lui J. J. Rousseau

6

În persoana lui **Jean-Jacques Rousseau** (1712—1778) întîlnim pe scriitorul cel mai consecvent democrat, cel mai generos și mai radical, a cărei operă a avut o importanță excepțională în pregătirea revoluției din 1789.

Fiul unui ceasornicar din Geneva, Rousseau a dus o viață foarte aventuroasă, fiind o fire inconstantă, neconformistă și foarte independentă. Singularitatea scriitorului care aduce o notă cu totul originală în peisajul ideologic și literar al veacului său constă în faptul că, printre atîtea spirite pur raționaliste în mijlocul cărora trăiește, el este un senzitiv și un sentimental. Alături de cultul rațiunii, el aduce în literatură cultul naturii și sinceritatea confesiunii directe. În același timp, de-a lungul întregii sale opere este mereu prezentă și predominantă dorința de libertate politică și de dreptate socială.

În celebrul său *Discurs asupra originei și bazelor inegalității dintre oameni* (1755), Rouseau afirmă că, în faza sa primitivă, omenirea trăia în libertate, egalitate și puritate morală. Inegalitatea însă începe o dată cu apariția proprietății particulare, care separă omenirea în bogați și săraci. Apoi inegalitatea sporește cînd societatea se organizează, prin bună înțelegere, în stat, — constată greșit Rousseau, ignorînd factorii dezvoltării materiale și luptei de clasă ce determină apariția statului. În fine, inegalitatea se desăvîrșește cînd locul puterii legitime a colectivității este luat de puterea arbitrară a tiraniei. Și glasul filozofului se ridică cu înverșunare împotriva tiraniei : *„Pretutindeni unde domnește tirania, ea nu poate îngădui un alt stăpîn ; de îndată ce i se aude glasul, se sting și cinstea, și îndatoririle oamenilor, iar sclavilor nu le mai rămîne decît supunerea oarbă drept singură virtute"*.

În felul acesta, Rousseau atacă absolutismul, dar și proprietatea privată, depășind vederile confraților săi contemporani și apropiindu-se cel mai mult de pozițiile de gîndire populare.

În *Discursul asupra științelor și artelor* (1750), Rousseau critică progresele civilizației din punct de vedere intelectual și moral. Progresul științelor și artelor n-a dus la purificarea moravurilor. De fapt, sub aparențele de civilizație se ascunde o profundă corupție a moravurilor, iar progresele cunoștințelor, în realitate, duc la oprimarea poporului :

„Astronomia s-a născut din superstiție ; elocvența din ambiție, ură, lingușire și minciună ; geometria din zgîrcenie ; fizica, dintr-o curiozitate

Scanned with OKEN Scanner

deșartă ; însăși morala s-a născut din orgoliul uman". Artele și științele nu urmăresc decît niște cercetări deșarte, obișnuiesc la trîndăvie pe cei ce le cultivă și dezvoltă luxul, care este izvorul imoralității.

În *Scrisoarea către D'Alembert asupra spectacolelor* (1758) filozoful susține că teatrul este arta supremă a civilizației, dar și cea mai primejdioasă, pentru că flatează pasiunile în loc să le combată, atrăgînd simpatia asupra viciului și ridicolul asupra virtuții. Idealul de urmat este viața virtuoasă de la țară. La oraș, teatrul îi distrage pe cetățeni de la activitatea lor productivă, provocînd rivalitatea luxului și dînd exemplul rău al vieții dezordonate pe care o duc și actorii.

În aceste scrieri, Rousseau, făcînd critica civilizației aristocratice din timpul său, rafinate și corupătoare de moravuri și de caractere, enunță principiul conform căruia starea originară, de natură a omului este bună, neviciată ; dar omul a fost corupt de societate. Filozoful însă nu crede nici un moment o posibilă întoarcere la starea originară de natură : „*natura omenească nu merge înapoi, și niciodată nu te întorci spre vremile de nevinovăție și de egalitate, o dată ce te-ai îndepărtat de ele*" ; ceea ce rămîne de făcut este de a încerca să oprim mersul rapid spre „*distrugerea morală a speciei umane*".

Trecînd la etapa sa constructivă, gîndirea lui Rousseau se oprește succesiv — fie în lucrări teoretice, fie în opere literare — asupra problemelor educației individului *(Emil sau despre educație)*, a bazelor familiei *(Noua Eloiză)* și a structurii statului (*Despre contractul social*). Prima etapă este exprimată în romanul pedagogic *Emil* (1762), carte condamnată de autorități și arsă în piață de mîna călăului, considerată fiind ca „*primejdioasă și tinzînd să distrugă religia creștină*".

Pentru a reforma societatea, crede Rousseau, trebuie mai întîi reformat sistemul de educație a individului, și iată cum este crescut și educat Emil : după ce copilul va fi crescut de mamă și ferit de a deprinde anumite năravuri, pînă la vîrsta de 12 ani, preceptorul său se va ocupa numai de sănătatea lui, fără să-l învețe nimic. De la 12 la 15 ani i se va face educația intelectuală, cu totul în sens utilitar, practic și pe calea intuițiilor directe și a observației concrete. Va învăța și o meserie, după care, la 16 ani, i se va arăta divinitatea în natură și conștiința în om. Prin urmare, adevăratul maestru al copilului este natura, funciarmente bună. Sistemul acesta pedagogic nu este aplicabil, evident, dar cartea abundă în vederi ingenioase și juste. În general, educația, aici, este negativă, în sensul că elevul trebuie mai puțin să fie „învățat" ceva, cît mai degrabă trebuie păzit de relele influențe ale viciului și corupției sociale.

Scanned with OKEN Scanner

desăvîrşită. Ca formă, acest gen de roman — în care suverană este fantezia — poate lua formele cele mai diferite : de apolog, de basm, de aventură, de satiră etc. În acelaşi timp el poate fi sau realist sau fantastic, sau să îmbine aceste elemente ; sub această din urmă formă îl găsim de obicei la Voltaire, fără însă ca sensul său aluziv, satiric, combativ, să se piardă vreodată. Altminteri, în romanul său filozofic (de multe ori de dimensiunea mică a unei povestiri mai dezvoltate), Voltaire nu caută să pătrundă adînc în psihologia personajelor, să creeze tipuri de o construcţie masivă ; el se mulţumeşte să le deseneze în linii esenţiale, să dea siluete vii, crochiuri sugestive, dominate de intenţia unei fine caricaturizări, sau alteori îmbinate de acidul satirei.

Ca formă, romanul lui Voltaire îmbracă haina aventurii *(Prinţesa Babilonului)*, a nuvelei italiene *(Cosi Santa)*, a povestirii morale *(Jeannot şi Colin)*, a simplei fabule *(Istoria bunului brahman)*, a purei alegorii *(Aventura Memoriei)*, a fanteziei libere *(Micromegas)*, sau a povestirii orientale *(Zadig)*.

Romanele şi povestirile lui Voltaire aduc ecouri nu numai de natură biografică, dar mai ales ecouri şi imagini foarte concrete din viaţa contemporană, socială şi politică. Se succed aci mereu figurile contemporanilor şi se relatează evenimentele mondiale contemporane, se denunţă organizarea statului pe baze teocratice în care minciuna, hoţia, desfrîul, şi asasinatele, mita, fraudele, şantajul şi execuţiile sînt în legătură strînsă cu şantajul, ca metodă a funcţionarilor statului, cu ignoranţa teologilor şi viciile călugărilor.

Dar Voltaire discută şi problema sclaviei şi a exploatării coloniale ; într-un loc, de pildă, negrii se adresează unui reprezentant al rasei albe, cu aceste cuvinte :

> „Voi aveţi nasul lung, iar noi îl avem turtit ; părul vostru e drept, al nostru e creţ ; pielea voastră este de culoare deschisă, a noastră de culoarea abanosului ; de aceea, conform legilor sfinte ale naturii, noi trebuie să fim întotdeauna duşmani. Voi ne cumpăraţi, la bîlciurile de pe ţărmul Guineei, ca pe nişte vite de povară, ca să ne siliţi să muncim. Cu lovituri de bici făcute din vine de bou, ne puneţi să scoatem din creierii munţilor un fel de lut galben (aurul) care de fapt nu e bun de nimic şi nu valorează mai mult decît o ceapă egipteană".

Principalele „romane filozofice" ale lui Voltaire sînt *Zadig* (1748, satiră a bisericii, clerului şi demnitarilor statului), *Micromegas* (1752, satira sa-

Scanned with OKEN Scanner

vanţilor pedanţi şi a cruzimii războaielor), *Prinţesa Babilonului* (1768, satiră a vieţii pariziene, a curţii papale, şi elogiu al prosperităţii din Olanda sau al politicii engleze), *Naivul* şi *Candid* (1767 şi 1759).

În *Candid*, de pildă, Voltaire atacă optimismul iremediabil ce susţine că în lume totul este cum nu se poate mai bine. Eroul trece printr-o serie de suferinţe şi nenorociri, din care se vede că răul pe pămînt se află în om ; nu într-o inexorabilă „fatalitate", ci în viciatele realităţi şi relaţii sociale şi morale. Omul nu este rău de la natură — demonstrează un personaj :

> „Eu cred că oamenii au stricat puţintel natura, pentru că ei nu s-au născut lupi şi totuşi s-au făcut lupi. Dumnezeu nu le-a dat nici tun de douăzeci şi patru calibru şi nici baionete, şi ei şi-au făcut baionete şi tunuri ca să se omoare unii pe alţii. Aş putea să pun la socoteală şi falimentele şi justiţia care pune mîna pe averea faliţilor ca să-i păgubească pe creditori".

Departe ca în lume totul să fie cum nu se poate mai bine (cum afirma Leibniz, filozoful idealist şi conciliant care exprima mulţumirea şi conservatorismul clasei conducătoare din Germania timpului), în realitate, în societatea omenească multe sînt greşit alcătuite. Concluzia concretă este că răul social trebuie remediat cu ajutorul raţiunii luminate şi al filantropiei, o concluzie deci optimistă şi activă, îndemnînd la muncă şi la învingerea tuturor greutăţilor ce le opune un regim social anormal. În legătură cu această temă, a îndemnului la muncă tenace, din finalul operei *Candid*, Voltaire mărturisea într-o scrisoare : *„Mă conving pe zi ce trece că munca este chiar viaţa omului... Fiind tînăr şi în vîrstă de numai şasezeci şi opt de ani de la naştere, trebuie să muncesc necontenit, ca să merit cîndva dreptul la odihnă"*.

Toate povestirile şi romanele lui Voltaire sînt în realitate nişte pretexte epice, destinate fiind prin intermediul personajelor şi intrigii să vehiculizeze şi să difuzeze larg ideile filozofului raţionalist ce denunţă abuzurile, denaturările, intoleranţa, toate relele societăţii şi statului — pentru a elogia în schimb virtuţiile raţiunii şi ale suveranului „luminat", condus de principii filozofice, urmărind binele societăţii (evident, al societăţii burgheze, ale cărei aspiraţii le apărau — împotriva relaţiilor dominante feudale existente în Franţa vremii — exponenţii „luminismului", în frunte cu Voltaire). Caracterul dominant al acestor opere, deci, este dat de finalitatea lor agitatorică şi propagandistică.

Scanned with OKEN Scanner

Ca realizare artistică, acțiunea este uneori prolixă sau incoherentă, culoarea locală a cadrului rămîne de obicei convențională și decorativă, iar personajele, bine desenate în liniile lor esențiale, se mișcă totuși ca niște marionete, conduse fiind de libera fantezie a autorului. Oamenii evoluează aici potrivit mișcării ideilor și tezelor filozofice ce stau la baza operei, — după cum mersul epic, al narațiunii, episoadele și metodele povestitorului sînt determinate de logica discuțiilor și a argumentației filozofice.

Personalitatea lui Voltaire

6

Așa-numitul „spirit voltairian" se definește, ca fond, prin lupta contra absolutismului, clericalismului, fanatismului, obscurantismului și a cruzimii. Ca formă, spiritul voltairian, esențialmente raționalist, manifestă scepticism față de entuziasmul sentimental ; în schimb, cînd pledează pentru marile idei ale progresului uman, pasiunea sa temperamentală se declanșează, atacînd nedreptatea și tot ce este împotriva rațiunii, supunînd totul liberului examen al rațiunii, persiflînd prostia și ironizînd ridicolul, cu o fantezie extraordinară și cu o vervă umoristică ce poate ușor aluneca uneori în indecență.

Voltaire, care la moartea sa în plină glorie europeană a fost lovit de interdicția atît a autorității bisericești ce refuzase permisiunea de a fi înmormîntat sau de a i se tipări un anunț mortuar, cît și de a autorității laice care nu a permis a fi comemorat sau a i se reprezenta piesele, a devenit un simbol al luptei burgheziei contra fanatismului, superstițiilor, ignoranței, intoleranței și obscurantismului, forțe ale regimului feudal ce frînau progresul societății. Un simbol și reprezentantul cel mai ilustru al epocii „luminilor", înzestrat cu uimitor de profunde, de diverse, de strălucite posibilități intelectuale, pe care Voltaire și le-a demonstrat permanent, în diferite variante, în imensa sa operă.

Scriitorii „secolului luminilor" și literatura română

7

Influența „secolului luminilor" francez s-a resimțit puternic și în România feudală (v. în acest sens cartea de bază a lui D. Popovici : *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945).

Scanned with OKEN Scanner

Opera capitală, *Enciclopedia*, este adusă în țară de episcopul Chesarie din Rîmnic, remarcabil om de cultură care cunoștea și opera lui Montesquieu, încă spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea.

Ideile lui Montesquieu sînt prezente și în proiectul de reformă a învățămîntului întocmit de Iacob Stamati. Iordache Golescu traduce în greceşte, printre altele, și *Scrisorile persane* ; opera aceasta apare în românește la începutul veacului trecut, cînd este tradûs și J. J. Rousseau la noi, — iar *Consideraţiile* în 1830. Ion Ghica, Gr. Alexandrescu, Eminescu, Kogălniceanu cunosc pe Montesquieu, îl citesc și-l prețuiesc, iar *Țiganiada* lui Budai-Deleanu include multe idei ale filozofului francez. Ultima versiune a *Scrisorilor persane* o dă eleganta traducere a lui Aurel Tita.

Operele lui Diderot încep să fie traduse la noi încă din 1838 *(Cei doi prieteni din Bourbonne*, Brașov), după care V. Pogor dă o traducere a *Nepotului lui Rameau*, iar la începutul secolului nostru, H. Lecca dă o versiune a *Călugăriței*. Apoi, în afara unei mici culegeri, din aceeași perioadă, de texte filozofice *(Credință și ateism*, 1911), Diderot nu va fi cunoscut publicului decît prin apariția masivelor două volume cu *Opere alese* (E.S.P.L.A., 1956—1957), însoțite de competentul studiu al lui V. Lipatti.

Printre ceilalți scriitori francezi ai „luminilor", André Chénier este tradus în preajma lui 1848, pentru ca A. Naum să-l prezinte într-un volum compact (1875).

Din Voltaire, primele traduceri circulă la noi în manuscrise încă din timpul războiului ruso-turc (1773). În aceeași vreme, operele lui Voltaire erau citite și în original. *Istoria lui Carol XII* este tradusă de arhimandritul Gherasim încă în 1792. Urmează — datorate celor mai de seamă scriitori români ai timpului — traducerile altor opere voltairene — *Memnon* (C. Negruzzi, 1823), *Oreste* (Alecu Beldiman, 1820), *Mahomet* (Eliade Rădulescu), *Henriada* (V. Pogor, 1838), *Zaira* (V. Cîrlova), *Alzira, Meropa* (Gr. Alexandrescu), *Alzira* (Gh. Asachi) ; apoi *Zadig, Jeannot și Colin, Călătoriile lui Scarmentado, Brutus*, — în timp ce cea mai bună pînă azi *Bibliografie a operelor lui Voltaire*, scrisă în limba franceză, se datorește lui C. Bengescu (1882—90). În schimb, operele filozofice voltairiene apar în România abia după 23 August 1944 : *Candid, Dicționarul filozofic* (fragmente), *Fecioara din Orléans* (id.) și cele deocamdată trei reprezentative volume de *Opere alese*, cu studii de strălucită competență ale prof. N. N. Condeescu ; iar — după studiul prof. N. I. Popa (1940) și după traducerea eruditei monografii a prof. C. N. Derjavin — acad. T. Vianu (Ed. tineretului, 1955) a dat o concentrată prezentare monografică a marelui Voltaire.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Dramaturgia franceză în sec. al XVIII-lea* ★

1
VOLTAIRE
2
DIDEROT
3
MARIVAUX
4
BEAUMARCHAIS

Voltaire

Ideologia burgheză, ideile „luministe" ale filozofilor şi scriitorilor, precum şi imagini ale realităţilor din Franţa secolului al XVIII-lea vor fi aduse şi pe scenă, astfel încît şi teatrul va deveni o tribună de luptă ideologică, cu o mare capacitate de influenţă asupra spiritului public.

Aceasta explică şi succesul imens de care s-au bucurat tragediile lui Voltaire.

Voltaire a dominat şi scena franceză timp de 60 de ani. Cele 13 tragedii ale sale (din totalul de 54 opere dramaturgice cîte a scris) se joacă azi foarte rar, e adevărat ; dar, la data apariţiei lor, ele au fost frenetic aplaudate, nu numai în Franţa, ci în toată Europa, pentru că fiecare tragedie a sa dădea lovituri despotismului, clericalismului, intoleranţei, misticismului, urii de rasă, privilegiilor, imoralităţii şi abuzurilor nobilimii.

Voltaire a fost primul care a popularizat în Franţa numele lui Shakespeare, dramaturg din opera căruia s-a inspirat în numeroase rînduri. Cu toate acestea, detesta *„lipsa de gust şi de măsură"* a lui Shakespeare, pentru că Voltaire se formase ca dramaturg la şcoala clasicismului francez. Ca structură, tragedia sa păstrează forma tragediei clasice franceze. Totuşi, spre deosebire de tragediile lui Corneille şi Racine, Voltaire scrie o tragedie zguduitoare, plină de patetism, cu efecte tari, cu o acţiune concentrată, dinamică, încordată. *„Trebuie să-i zguduim pe oameni* — spunea Voltaire — *să-i trezim şi să le sfîşiem inimile"*. Şi într-adevăr, tragedii ca *Mahomet, Zaira, Meropa, Alzira* ş.a., pe lîngă pledoaria patetică pe care o aduceau pentru marile idei luministe, au inaugurat în teatru epoca sensibilităţii tragice şi au pus premisele teatrului romantic. Pe de altă parte, Voltaire coboară uneori stilul tragic de la patosul convenţional al lui Corneille, la

nivelul intimităților umane. „*Oamenii zugrăviți în tragedie* — afirma el — *trebuie să vorbească așa cum vorbesc oamenii adevărați*". În sfîrșit, Voltaire a fost un important inovator și în arta spectacolului ; inovațiile sale în acest domeniu anunță de asemenea teatrul romantic.

Diderot

Totuși, genul tragediei mai amintea încă preferințele unui public aristocrat. Spiritul burghez dorea un alt gen de teatru, mai conform vieții de fiecare zi. Acest gen nou — care a căpătat denumirea de „dramă burgheză" — a fost teoretizat și fundamentat de **Diderot.**

Noul gen dramatic, care nu trebuia să fie nici artificios, gradilocvent, convențional, ca tragedia, nici superficial și frivol, cum era comedia, trebuia să aducă pe scenă oameni din lumea contemporană, oameni din lumea burgheziei, cu viața, cu preocupările, cu morala, cu idealurile lor. Personajele dramei burgheze nu urmau să fie construite — după formula teatrului clasic francez — ca niște „caractere generale" și abstracte, ci ele trebuiau să înfățișeze condiții sociale concrete, să fie arătate în mediul lor profesional și familial de fiecare zi. Așadar, teatrul urma să cuprindă cît mai adevărat viața adevărată, cotidiană, banală, prozaică. Să nu țină seama de „regulile" clasice ale celor trei unități, nici de convențiile dictate de gustul curții sau al saloanelor. Nimic pompos, nici în subiecte, nici în decor, nici în jocul actorilor, nici în stilul operei ; piesa trebuia în primul rînd să fie scrisă în proză, pentru a da total impresia de conformare la realitatea vieții.

Contribuția lui Diderot la progresul artei teatrului pe drumul realismului a fost foarte importantă — mai ales că fondatorul „dramei burgheze" a dat și exemple, scriind 3 piese, dintre care *Tatăl de familie* este mai cunoscută. Piesele lui Diderot însă nu se mai joacă azi ; chiar pentru a fi citite cer o mare răbdare ; totuși, Diderot este important și în acest domeniu, pentru că a fondat un gen și a avut o mare influență asupra unor mari dramaturgi, ca Lessing, Beaumarchais sau Al. Dumas-fiul.

Marivaux

Dacă Diderot solicită atenția spectatorului asupra vieții burgheze de familie, dramaturgul care aduce pe scenă lumea „rococo" a saloanelor este autorul de comedii **Marivaux** (1688—1763).

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la Marivaux, comedia franceză a secolului al XVIII-lea mergea fie pe o linie sentimentalist-lacrimogenă, melodramatică, fie pe linia imitației lui Molière — cum făcea în bună măsură Regnard. Marivaux aduce o formulă de comedie nouă, foarte personală. El nu este un satiric, nu urmărește nici să dezvolte o intrigă complicată, nici să aprofundeze prea mult caracterele, și nici să zugrăvească în mod insistent moravurile. În schimb, ceea ce-l interesează este să facă o analiză fină, pătrunzătoare, ironică a sentimentelor. Tema aproape unică a comediilor sale este dragostea, ceea ce era un lucru nou în comedia franceză, unde pînă acum dragostea nu jucase decît un simplu rol episodic. De astă dată, în comediile lui Marivaux — în *Jocul dragostei și al întîmplării,* în *Încercarea,* în *Dubla nestatornicie* și în altele — iubirea devine centrul de interes principal și aproape exclusiv. Iubirea lui Marivaux însă nu este nici o pasiune puternică, nici un fals joc galant și nici o voluptate sau o ispită frivolă, ci un sentiment firesc, prins în faza sa incipientă, un sentiment timid, nesigur, nehotărît, dar gingaș și foarte sincer. Din gelozie, din ambiție sau din incertitudine, îndrăgostiții lui Marivaux se suspectează reciproc, se travestesc, simulează, și în felul acesta se ivesc tot felul de încurcături, care pînă la urmă se termină cu bine. În manevrele lui amoroase intervine indiscreția, cochetăria, șiretenia, un întreg joc grațios și nuanțat de situații și de sentimente, pe jumătate galant, pe jumătate sincer, care a căpătat denumirea consacrată de „marivaudage".

Beaumarchais

Comedia, și s-ar putea spune că întreg teatrul francez al secolului al XVIII-lea, atinge punctul culminant în creația lui Beaumarchais, atît sub raportul fondului său progresist de idei, cît și sub acela al structurii artistice. Diderot pledase pentru apropierea teatrului de viața reală, de toate zilele ; Voltaire făcuse din tragedia sa un adevărat pamflet social-politic virulent ; Beaumarchais sintetizează aceste tendințe, adăugîndu-le farmecul unei sclipitoare arte scenice, care face ca cele două comedii ale sale să rămînă moștenirea cea mai vie pe care ne-a lăsat-o teatrul francez din acest secol.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) a avut o viață uluitoare, bogată în aventuri îndrăznețe, unele demne de toată admirația, altele mai puțin onorabile. A fost mai întîi ceasornicar, apoi profesor de muzică al fiicelor regelui. Își cumpără un titlu de noblețe, se va căsători

de trei ori cu femei foarte bogate, se îmbogăţeşte şi prin speculaţii de bancă, cumpără şi exploatează păduri, i se intentează procese de calomnie, este condamnat pentru tentativă de corupţie a judecătorilor şi este închis. Ajunge agent secret al curţii regale, îndeplineşte misiuni secrete în Anglia, în Olanda, în Germania, este din nou întemniţat la Viena. I se pun la dispoziţie sume imense ca să fondeze o societate anonimă, organizează o flotă, devine furnizor de arme pentru insurgenţii din America, dar în acelaşi timp fondează „Societatea actorilor dramatici", editează operele complete ale lui Voltaire şi-şi reprezintă prima comedie, *Bărbierul din Sevilla*. Următoarea comedie, *Nunta lui Figaro*, e interzisă de cenzură şi de rege timp de patru ani, pentru ca, după premieră, autorul să fie din nou închis. Revoluţia din 1789 îl ruinează, e suspectat, e închis, e ameninţat cu ghilotina, se refugiază la Hamburg unde trăieşte în mizerie, apoi se întoarce la Paris şi moare la vîrsta de 67 de ani, în urma unui atac de apoplexie.

Această existenţă „vertiginoasă", Beaumarchais şi-a transpus-o parcă în însuşi ritmul viu al comediilor sale şi în chiar temperamentul lui Figaro. *„Ce om, acest Beaumarchais* ! — exclama cu entuziasm Voltaire. *În el se concentrează totul, şi gluma şi seriozitatea şi forţa şi duioşia şi elocinţa ! El îi doboară pe toţi inamicii săi şi dă lecţii de conduită judecătorilor !"*

Bărbierul din Sevilla reia un subiect vechi, tratat de cîteva ori, printre alţii şi de Molire. Bătrînul Bertholo, tutorele Rosinei, vrea s-o păstreze pe Rosina pentru a deveni soţia sa, dar contele Almaviva, ajutat de inventivul său valet Figaro, i-o răpeşte. Triumful tinereţii şi al iubirii e asigurat datorită isteţimii unui valet. Subiectul, aşadar, era vechi.

Dar autorul era un inovator. Faţă de autorii de comedie de pînă acum, Beaumarchais a înţeles să facă cel puţin trei lucruri. Întîi, să lege strîns caracterele personajelor, cum ceruse Diderot, de condiţia lor socială, aşa încît în Bertholo publicul să vadă pe reacţionarul şi obscurantistul care urăşte toate ideile progresiste ale veacului său ; în contele Almaviva lumea trebuia să vadă însăşi aristocraţia dură, abuzivă şi coruptă ; iar în Figaro, pe chiar reprezentantul maselor populare din „starea a treia". Al doilea lucru pe care l-a înţeles Beaumarchais : să nu încarce comedia cu idei moralizatoare mic-burgheze, ci să-i dea o mişcare scenică deosebit de vie, un ritm neobişnuit de sprinten, un dialog scînteietor, replici în majoritate de numai 2—3 rînduri, un acid satiric corosiv şi un umor extrem de volubil. În sfîrşit, autorul se servea în comediile lui de tipuri şi de situaţii, pentru ca prin ele să critice anumite vicii individuale şi abuzurile sociale cele mai revoltătoare, cu o violenţă nemaiîntîlnită în comedie. Pentru prima dată pe scena teatrului regal un autor îndrăznea să aducă în prim

Scanned with OKEN Scanner

plan un om din popor, un personaj care afirma că nobilii își închipuiau că sînt buni cînd nu-ți făceau direct un rău, că servitorii au calități morale ce lipsesc stăpînilor, că în această societate poți face orice ticăloșie fără să fii pedepsit, dacă ai un titlu sau o situație oficială !

Acestea erau inovațiile și îndrăznelile autorului din *Bărbierul din Sevilla* și mai ales din *Nunta lui Figaro.*

În „Nunta lui Figaro" se continuă acțiunea din comedia anterioară. Figaro l-a ajutat pe conte să se însoare cu Rosina, dar acum contele s-a cam plictisit de ea și vrea să-l împiedice pe valetul său să se însoare cu Suzana, camerista Rosinei, care-i cam place frivolului conte. Dar la întîlnirea pe care contele i-o dă Suzanei, vine Rosina, travestită în hainele cameristei. Rușinat, contele e silit să ceară iertare soției și să consimtă la căsătoria lui Figaro.

Toată comedia este o vehementă șarjă satirică a ordinii stabilite. Personajele sînt tipuri clasice ale comediei de intrigă, dar caracterele lor sînt înnoite. Contele nu mai este personajul îndrăgostitului sincer și timid, ci un mare senior care-și cunoaște puterile și care abuzează de forța pe care i-o dă situația lui. Nici Figaro nu mai este un simplu valet, ci un om care a practicat multe meserii, a fost și gazetar, și poet, și autor dramatic, iar acum tratează cu contele ca și cu un simplu rival, de la egal la egal. Este pentru prima dată în comedie cînd un valet își formulează revendicări sociale, este pentru prima dată cînd un valet are toate calitățile intelectuale și morale necesare pentru a pretinde locul cuvenit în societate. În figura lui Figaro, Beaumarchais și-a pus toate sentimentele sale de revoltă. Prin cuvintele lui și-a vărsat toată ura și sarcasmul asupra a tot ce susținea vechiul regim : justiția coruptă, nobilimea parazitară, cenzura abuzivă, întemnițările arbitrare, favoritismul revoltător. Este suficient să reproducem un fragment din celebrul monolog al lui Figaro (actul V), pentru a înțelege atît motivele pentru care piesa a fost ani de-a rîndul interzisă, cît și entuziasmul dus pînă la delir cu care publicul a primit-o :

FIGARO

Femeie, femeie ! Ființă slabă și amăgitoare. Orice animal pe lume e mînat de instinctul lui ; al tău este oare să înșeli ? Cînd o rugam, de față cu stăpînă-sa, mă respingea cu încăpățînare . . . Contelui în schimb, în timpul ceremoniei, chiar în clipa în care îmi dădea cuvîntul . . . Și el rîdea citind, fățarnicul . . . Iar eu, ca un prost . . . Nu, domnule conte, degeaba, n-o vei avea . . . n-o vei avea ! Pentru că ești mare senior te socoți și mare isteț ? Noblețe, rang, avere, funcții, de aceea ești atît de încrezut . . . Dar tare-aș vrea să știu cum le-ai dobîndit . . . Ți-ai dat

Scanned with OKEN Scanner

doar osteneala să vii pe lume, şi atît ! Încolo, eşti un om obişnuit. Pe cînd eu, lua-m-ar dracul, pierdut în mulţimea anonimă, ca să trăiesc numai, mi-a trebuit să desfăşor mai multă ştiinţă şi mai multă iscusinţă decît a fost nevoie într-o sută de ani pentru guvernarea Spaniei ! Şi vrei să te măsori cu mine ?... Vine cineva ! (se ridică) Ce n-aş da să-mi încapă pe mînă unul dintre grangurii ăştia de-o zi, care taie şi spînzură cu-atîta uşurinţă !

Nunta lui Figaro a fost reprezentată în premieră cu numai 5 ani înainte de izbucnirea revoluţiei din 1789. În această comedie era concentrată toată revolta „stării a treia“ împotriva claselor privilegiate. Prin Figaro nu mai vorbea un valet, ci însuşi autorul şi întreaga „stare a treia“, care — pentru prima dată pe scenă — înfrunta cu atîta mîndrie, cu atîta hotărîre şi vehemenţă nobilimea şi toate abuzurile regimului feudal-absolutist. De aceea, comedia aceasta a fost considerată „preludiul dramatic al Revoluţiei franceze“, iar Napoleon definea *Nunta lui Figaro* ca fiind însăşi „revoluţia în acţiune“.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romanul englez în secolul al XVIII-lea* ★

1
SPIRITUL INTREPRINZĂTOR BURGHEZ : DE FOE
2
SPIRITUL VEHEMENT SATIRIC : SWIFT
3
ROMANUL SENTIMENTALIST : RICHARDSON
4
FONDATORUL ROMANULUI REALIST MODERN : FIELDING
5
ALȚI ROMANCIERI : GOLDSMITH, STERNE, SMOLLETT
6
REACȚIUNEA ARISTOCRATICĂ : ROMANUL „GOTIC"

Spiritul întreprinzător burghez : De Foe 1

Momentul apariției lui De Foe este momentul de impetuoasă dezvoltare a burgheziei negustorești engleze, după compromisul cu nobilimea feudală din 1688. Se creează acum mari companii comerciale (Compania Indiilor, Compania Pacificului), se fundează porturi mari comerciale (de ex. Calcutta), crește rețeaua de întreprinderi comerciale, călătoriile în colonii ale negustorilor, oamenilor de afaceri și funcționarilor sînt foarte dese și o dată cu aceasta se dezvoltă și o bogată literatură de călătorii.

Daniel de Foe (1660—1731) este cel mai autentic purtător de cuvînt al acestei burghezii întreprinzătoare, tenace și încrezătoare în puterile ei. În scrierile lui (*Gentlemanul englez desăvîrșit*, sau în *Negustorul englez desăvîrșit*), burghezia comercială însăși este cea care își revendică dreptul — pe baza culturii și instrucției sale — de a intra în rîndurile clasei conducătoare și de a impune în literatură teme strîns legate de practica vieții comerciale.

Fiu de măcelar londonez, care nu s-a bucurat de o educație prea îngrijită, a avut o viață foarte aventuroasă. Negustor, fabricant, contabil, ziarist, agent politic, de multe ori ruinat, falit, închis, în același timp a realizat și o producție literară enormă, o operă de poet și ziarist, de pamfletar și istoric, de economist și călător, de moralist și romancier. Posteritatea n-a reținut însă decît cîteva romane (*Moll Flanders, Căpitanul Singleton, Regele piraților*), dintre care în primul rînd *Viața și nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe* (1719).

Scanned with OKEN Scanner

Inspirîndu-se aci dintr-o aventură realmente întîmplată unui marinar pedepsit să fie lăsat singur timp de 4 ani pe o insulă pustie (aventură relatată de o scriere de călătorie a epocii), De Foe creează un roman antiromanesc, un roman care nu mai tinde să distreze fantezia cititorului cu produse ale închipuirii sau să fardeze realitatea, ci vrea să prezinte viaţa reală, să descrie un caracter viguros, să sugereze un plan de conduită şi să judece motivele de acţiune ale eroilor săi. Este pentru prima dată cînd în literatura engleză burghezia mijlocie îşi exprima idealurile ei de viaţă şi cînd — înfăţişînd ceea ce ea socotea că reprezintă virtuţile sale majore — îşi revendică un rol onorabil în statul burghez.

Şi fiindcă această clasă întreprinzătoare este prin definiţie în contact cu realitatea vieţii productive, ea îşi trage vigoarea din însăşi această realitate. Autorul romanului lui Robinson Crusoe arată aci puterea omului de a preface lumea. Aventura eroului nu este o romanţioasă dorinţă de evadare sau o simplă ambiţie, un capriciu sau o pornire din curiozitate, ci este o situaţie impusă, care îi angajează din plin toate eforturile fizice şi toate capacităţile intelectuale. Eroul său este tot timpul în acţiune, prins în înverşunata activitate la care este silit spre a înfrînge forţele naturii. Îi trebuie o lună şi jumătate ca să-şi cioplească o scîndură, două luni ca să-şi facă un ulcior, cinci luni ca să-şi construiască o barcă, — dar Robinson, harnic şi tenace, asemenea clasei pe care scriitorul o elogiază, face faţă tuturor nevoilor.

De Foe apare aici şi într-o postură de moralizator puritan ; dar în această privinţă este de subliniat faptul că el nu afişează un sentiment de superioritate sau de fanatism. Şi ceea ce este şi mai demn de relevat este faptul că nici indigenii sălbatici nu sînt arătaţi a fi mai răi decît mulţi dintre oamenii „civilizaţi". Dumnezeu a dăruit şi primitivilor

> „aceeaşi putinţă de judecată, aceleaşi simţăminte, aceleaşi porniri către dragoste şi prietenie, aceeaşi patimă şi ură împotriva răului, acelaşi sentiment al recunoştinţei, al neprefăcătoriei, al credinţei, precum şi toată puterea de a face binele şi a-l primi, pe care ni l-a dăruit şi nouă . . . Eram întristat văzînd cum noi ne întrebuinţam însuşirile înnăscute în mod mărunt şi mai meschin decît sălbatecii, cu toate că sîntem mai luminaţi şi cu mai multă ştiinţă decît ei" (cap. XIV).

Iată deci cum Daniel de Foe, pe linia de gîndire a lui Montaigne (*Despre canibali*) şi Shakespeare (*Furtuna*), anticipează teza despre „bunul sălbatic" a lui J. J. Rousseau. Eroul său manifestă o ţinută înţeleaptă şi gene-

Scanned with OKEN Scanner

roasă în general, un spirit de dreptate — deși, pe de altă parte, autorul cedează prejudecăților clasei sale, arătîndu-i pe plantatori și pe oamenii de afaceri în culori frumoase, false. În schimb, denunță cupiditatea, corupția, brutalitatea și ignoranța nobilimii.

De Foe nu este un temperament imaginativ. Toată opera sa e bogată în detalii, e concretă, e substanțială prin senzația vieții trăite pe care o comunică. Reflexiile presărate de-a lungul povestirii sînt extrase din experiența faptelor, realmente trăite. Alte romane ale sale sînt atît de legate de caracterul obiectiv al datelor extrase din jurnale de călătorie, din lucrările de geografie, din memorii sau biografii, încît uneori par mai degrabă opere de informație științifică decît romane. Privit în ansamblu, *Robinson Crusoe* apare de asemenea ca un jurnal de călătorie, abundînd în detalii de meteorologie, de geografie, de contabilitate etc., o operă eminamente antifictivă și burgheză : prin aceasta Daniel de Foe deține un loc remarcabil în istoria universală a romanului.

Spiritul vehement satiric : Swift

2

Figura mare a literaturii engleze din secolul al XVIII-lea, impresionantă prin temperamentul său pasional și prin critica sa acerbă, este scriitorul pe care o anumită tradiție, ce căuta să-i minimalizeze sensurile operei, ni-l prezenta sub forma denaturată a unui simplu și fantezist autor pentru copii : **Jonathan Swift** (1667—1745).

Swift s-a născut și a crescut în sărăcie și umilință. Fiu al Irlandei sărăcite și umilite sub un regim de exploatare aproape colonialistă, Swift a adunat în sufletul său priveliștea mizeriei, sentimentul de revoltă și dorința aprinsă de libertate a poporului irlandez. Silit să accepte funcția de secretar particular, disprețuit, ironizat și persecutat de lumea nobililor, căpătînd apoi o parohie în Irlanda, pastorul Swift a fost complet lipsit de vocație eclesiastică, iar raționalismul său lucid nu i-a îngăduit niciodată momente mistice. În schimb, compromisul dintre burghezia financiară, comercială sau manufacturieră și nobilimea latifundiară, luptele partidelor whig și tory cu întreaga corupție a vieții parlamentare, pirateria anexiunilor coloniale și comerțul de sclavi, mascarada vieții de la curtea regală și abuzurile guvernului Walpole, exploatarea nemiloasă a poporului irlandez și lamentabila stare morală a societății „înalte“ l-au obsedat în permanență.

Spectacolul complex al acestei perioade din istoria Angliei a făcut din Swift un critic de o vehemență unică în istoria literaturii universale. Nimic nu-l revolta mai mult ca resemnarea și calmul celor indiferenți în fața

Scanned with OKEN Scanner

acestui spectacol. Pentru temperamentul torențial al lui Swift și pentru sensibilitatea sa nervoasă atît de ascuțită, încît în cele din urmă l-a aruncat în brațele nebuniei, critica acestei societăți este inutilă dacă ea nu devine de-a dreptul sfîșietoare. De aceea pamfletul său capătă un patos de o rară violență, iar satira sa, un ton uneori de disperare.

Cel mai cunoscut pamflet al său, *Povestea unui butoi* (1704), este o satiră a disputelor religioase, manevrate și susținute de oficialitate în scopul abaterii atenției maselor de la probleme adevărate și grave ale vremii. În același timp, într-o narațiune despre părintele care lasă celor trei copii ai săi (purtînd prenumele căpeteniilor celor trei biserici care au provocat și în Anglia lupte îndelungate și sîngeroase) o haină și un testament, Swift satirizează și luptele pentru supremație a acestor biserici. Desele digresiuni ale autorului vizează apoi și „originea, folosul și cultivarea nebuniei într-un stat modern" ; sau cangrena ipocriziei oamenilor, pentru care

> „religia e o manta de vreme rea, cinstea o pereche de ghete uzate și pline de mocirlă, demnitatea o haină de sezon, iar conștiința, niște nădragi care acoperă lubricitatea și scîrnăvia".

În această lume ipocrită,

> „aceste costume ambulante țin loc de oameni. Oare nu ei se plimbă pe străzi, șed în parlament, la cafenea, la teatru ?... Unul poartă un lanț de aur la gît : aceluia îi zic Lord-Primar ; anumitor robe cu hermină și alte blănuri li se zice judecător ; un cochet ansamblu de batist și satin negru are titlu de episcop, și așa mai departe".

Alte pamflete ale sale atacă alte aspecte ale vieții timpului. *Arta de a minți în politică* are forma rece, logică și ordonată a unui cinic tratat didactic ce dezvăluie raționamentul și practica politicianismului oneros. *Bătălia cărților,* reeditînd vechea dispută dintre scriitorii antici și moderni — și în care scriitorii contemporani sînt atacați în primul rînd pentru lipsa lor de caracter —, este o satiră la adresa erudiției pedante, pretențioase, goale și inutile. În acea capodoperă de umor specific lui Swift, în care zîmbetul scriitorului otrăvit de spectacolul realității devine lugubru, în *Propunere modestă,* Swift atinge problema stării nenorocite de mizerie în care se găsesc copiii Irlandei. El propune ca acești copii să fie îngrășați și vînduți aristocraților canibali cu gusturi alese, întrucît autorul este informat că e delicioasă carnea fragedă de copil. Propunerea sa prezintă o

Scanned with OKEN Scanner

serie de avantaje : în felul acesta s-ar micșora numărul papistașilor, ar scădea cheltuielile pe care ar trebui să le facă statul pentru întreținerea copiilor, s-ar economisi o cantitate de carne de vită spre beneficiul hrăpăreților exportatori, s-ar perfecționa industria conservelor alimentare, în fine s-ar încuraja căsătoria și grija părinților față de copii ... Critica cea mai feroce se exprimă în acest pamflet sub forma celui mai teribil „umor negru", cum a fost numit.

Pamfletul intitulat *Scrisorile postăvarului,* care atacă măsurile necinstite ale politicii financiare duse de guvern, a provocat o adevărată răscoală în Irlanda împotriva guvernului englez. Căci, în general, pamfletele lui Swift, cu atît mai virulente și de o mai mare eficacitate cu cît sînt scrise într-o formă de un calm tăios și de o logică zdrobitoare, nu se mulțumesc doar să „zgîrie", prin procedeul aluziei sau al ironiei, ci de-a dreptul sfîșie, utilizînd cu luciditate, răceală, logică și siguranță, bisturiul chirurgului. Prezența acestui modest pastor din provincie în viața politică a Angliei a fost viu resimțită. Într-o perioadă de patru ani i-au fost adresate nu mai puțin de patru mii de atacuri în scris, în timp ce aristocrația și oamenii politici ai zilei — pe care Swift îi trata și în relațiile sale directe cu multă mîndrie, asprime și dispreț — încercau zadarnic să-l cîștige.

Capodopera lui Swift, *Călătoriile lui Gulliver în mai multe țări depărtate ale lumii* (1726), sintetizează planurile de atac ale întregii sale activități, complexul de idei și procedeele literare ale scriitorului.

Sub forma unei descrieri de călătorie (gen mult cultivat în această epocă), dar în țări imaginare, Swift creează o alegorie alimentată de cea mai realistă substanță și de cele mai ferme, clare, convingătoare idei, care fac din Swift reprezentantul literar principal al luminismului englez. Ficțiunea și elementele fantastice constituie un procedeu pe care autorul îl utilizează pentru a putea da o mai mare plasticitate fenomenelor pe care le zugrăvește și pentru ca prin această exagerare conștientă a proporțiilor să realizeze o mai pronunțată reliefare a lucrurilor, a oamenilor, a ideilor, deci o mai desăvîrșită tipizare a diferitelor aspecte ale societății engleze.

În prima parte a cărții, Guliver face o călătorie în țara piticilor, Lilliput. Dimensiunile pitice ale acestei lumi — oglindă fidelă a lumii Angliei din acel timp — traduc, în intenția autorului, însăși ideea că aici totul e mic, de la micimea trupurilor și pînă la meschinăria ideilor, sentimentelor și intereselor. Despotismul, orgoliul și ambiția monarhilor din Lilliput nu sînt altceva decît cele ale regelui George I și reginei Anna ai Angliei ; intrigantul prim ministru de aici nu este altul decît Sir Robert Walpole ; luptele dintre partidele celor care poartă încălțăminte cu tocul înalt sau cu tocul jos sînt înseși luptele dintre partidele whig și tory. Disputele reli-

Scanned with OKEN Scanner

gioase, luptele politice, vanitatea şi arbitrarul monarhului despot sînt satirizate de Swift în episodul disputei duse în jurul problemei dacă oul trebuie spart la un capăt sau la celălalt :

> „Odinioară, ouăle erau sparte la capătul mai turtit, înainte de a fi mîncate. Dar, pe cînd era copil bunicul maiestăţii sale, voind să mănînce un ou şi spărgîndu-l după vechiul obicei, s-a tăiat la deget. Drept urmare, împăratul, tatăl său, a dat un edict prin care porunceşte tuturor supuşilor săi sub ameninţarea cu pedepse cumplite în caz de nesupunere, să spargă ouăle numai la capătul mai ascuţit. Într-atîta s-a înverşunat poporul împotriva acestei legi, încît — după cum ne spun istoricii — au izbucnit nu mai puţin de şase răscoale din această pricină".

Intrigile, favoritismul, corupţia, parvenirea, linguşirea, ipocrizia de la curtea Angliei sînt satirizate caricatural de autor în pasajul acrobaţiei pe frînghie :

> „Jocul acesta este practicat numai de cei care aspiră la mari dregătorii şi la înaltele favoruri ale curţii. Ei sînt puşi să înveţe această artă încă din tinereţe... Cînd un post devine vacant prin deces sau prin căderea în dizgraţie a cuiva (ceea ce se întîmplă adesea), cinci sau şase din aceşti candidaţi adresează o petiţie împăratului, ca să li se permită să-l distreze atît pe el cît şi pe curteni, cu un dans pe frînghie... În Lilliput nobilimea e recompensată după îndemînare şi după merite personale. Nobilii sar ca nişte căţei peste un baston întins de împărat şi primul ministru. Împăratul ţine în mînă un băţ aşezat paralel cu orizontul, în timp ce candidaţii înaintează unul cîte unul, sărind uneori peste băţ iar alteori trecînd pe sub el, cînd înainte cînd înapoi, de mai multe ori, după cum băţul e ridicat sau coborît...".

După rege, care nu este decît un regizor de vicii, *„convins că tronul nu poate exista fără corupţie"*, Swift satirizează apoi şi învăţămîntul, sistemul de educaţie, literele etc.

În partea a doua a romanului satira continuă, dar aici Swift utilizează un alt procedeu. Satira este directă, rezultînd de obicei din întrebările şi aprecierile făcute de regele acestei ţări a uriaşilor la adresa „ţării piticilor", deci a Angliei timpului :

Scanned with OKEN Scanner

desăvîrşită. Ca formă, acest gen de roman — în care suverană este fantezia — poate lua formele cele mai diferite : de apolog, de basm, de aventură, de satiră etc. În acelaşi timp el poate fi sau realist sau fantastic, sau să îmbine aceste elemente ; sub această din urmă formă îl găsim de obicei la Voltaire, fără însă ca sensul său aluziv, satiric, combativ, să se piardă vreodată. Altminteri, în romanul său filozofic (de multe ori de dimensiunea mică a unei povestiri mai dezvoltate), Voltaire nu caută să pătrundă adînc în psihologia personajelor, să creeze tipuri de o construcţie masivă ; el se mulţumeşte să le deseneze în linii esenţiale, să dea siluete vii, crochiuri sugestive, dominate de intenţia unei fine caricaturizări, sau alteori îmbinate de acidul satirei.

Ca formă, romanul lui Voltaire îmbracă haina aventurii *(Prinţesa Babilonului)*, a nuvelei italiene *(Cosi Santa)*, a povestirii morale *(Jeannot şi Colin)*, a simplei fabule *(Istoria bunului brahman)*, a purei alegorii *(Aventura Memoriei)*, a fanteziei libere *(Micromegas)*, sau a povestirii orientale *(Zadig)*.

Romanele şi povestirile lui Voltaire aduc ecouri nu numai de natură biografică, dar mai ales ecouri şi imagini foarte concrete din viaţa contemporană, socială şi politică. Se succed aci mereu figurile contemporanilor şi se relatează evenimentele mondiale contemporane, se denunţă organizarea statului pe baze teocratice în care minciuna, hoţia, desfrîul, şi asasinatele, mita, fraudele, şantajul şi execuţiile sînt în legătură strînsă cu şantajul, ca metodă a funcţionarilor statului, cu ignoranţa teologilor şi viciile călugărilor.

Dar Voltaire discută şi problema sclaviei şi a exploatării coloniale ; într-un loc, de pildă, negrii se adresează unui reprezentant al rasei albe, cu aceste cuvinte :

> „Voi aveţi nasul lung, iar noi îl avem turtit ; părul vostru e drept, al nostru e creţ ; pielea voastră este de culoare deschisă, a noastră de culoarea abanosului ; de aceea, conform legilor sfinte ale naturii, noi trebuie să fim întotdeauna duşmani. Voi ne cumpăraţi, la bîlciurile de pe ţărmul Guineei, ca pe nişte vite de povară, ca să ne siliţi să muncim. Cu lovituri de bici făcute din vine de bou, ne puneţi să scoatem din creierii munţilor un fel de lut galben (aurul) care de fapt nu e bun de nimic şi nu valorează mai mult decît o ceapă egipteană".

Principalele „romane filozofice" ale lui Voltaire sînt *Zadig* (1748, satiră a bisericii, clerului şi demnitarilor statului), *Micromegas* (1752, satira sa-

Scanned with OKEN Scanner

vanţilor pedanţi şi a cruzimii războaielor), *Prinţesa Babilonului* (1768, satiră a vieţii pariziene, a curţii papale, şi elogiu al prosperităţii din Olanda sau al politicii engleze), *Naivul* şi *Candid* (1767 şi 1759).

În *Candid*, de pildă, Voltaire atacă optimismul iremediabil ce susţine că în lume totul este cum nu se poate mai bine. Eroul trece printr-o serie de suferinţe şi nenorociri, din care se vede că răul pe pământ se află în om ; nu într-o inexorabilă „fatalitate", ci în viciatele realităţi şi relaţii sociale şi morale. Omul nu este rău de la natură — demonstrează un personaj :

> „Eu cred că oamenii au stricat puţintel natura, pentru că ei nu s-au născut lupi şi totuşi s-au făcut lupi. Dumnezeu nu le-a dat nici tun de douăzeci şi patru calibru şi nici baionete, şi ei şi-au făcut baionete şi tunuri ca să se omoare unii pe alţii. Aş putea să pun la socoteală şi falimentele şi justiţia care pune mîna pe averea faliţilor ca să-i păgubească pe creditori".

Departe ca în lume totul să fie cum nu se poate mai bine (cum afirma Leibniz, filozoful idealist şi conciliant care exprima mulţumirea şi conservatorismul clasei conducătoare din Germania timpului), în realitate, în societatea omenească multe sînt greşit alcătuite. Concluzia concretă este că răul social trebuie remediat cu ajutorul raţiunii luminate şi al filantropiei, o concluzie deci optimistă şi activă, îndemnînd la muncă şi la învingerea tuturor greutăţilor ce le opune un regim social anormal. În legătură cu această temă, a îndemnului la muncă tenace, din finalul operei *Candid*, Voltaire mărturisea într-o scrisoare : *„Mă conving pe zi ce trece că munca este chiar viaţa omului... Fiind tînăr şi în vîrstă de numai şasezeci şi opt de ani de la naştere, trebuie să muncesc necontenit, ca să merit cîndva dreptul la odihnă"*.

Toate povestirile şi romanele lui Voltaire sînt în realitate nişte pretexte epice, destinate fiind prin intermediul personajelor şi intrigii să vehiculizeze şi să difuzeze larg ideile filozofului raţionalist ce denunţă abuzurile, denaturările, intoleranţa, toate relele societăţii şi statului — pentru a elogia în schimb virtuţiile raţiunii şi ale suveranului „luminat", condus de principii filozofice, urmărind binele societăţii (evident, al societăţii burgheze, ale cărei aspiraţii le apărau — împotriva relaţiilor dominante feudale existente în Franţa vremii — exponenţii „luminismului", în frunte cu Voltaire). Caracterul dominant al acestor opere, deci, este dat de finalitatea lor agitatorică şi propagandistică.

Scanned with OKEN Scanner

Ca realizare artistică, acțiunea este uneori prolixă sau incoherentă, culoarea locală a cadrului rămîne de obicei convențională și decorativă, iar personajele, bine desenate în liniile lor esențiale, se mișcă totuși ca niște marionete, conduse fiind de libera fantezie a autorului. Oamenii evoluează aici potrivit mișcării ideilor și tezelor filozofice ce stau la baza operei, — după cum mersul epic, al narațiunii, episoadele și metodele povestitorului sînt determinate de logica discuțiilor și a argumentației filozofice.

Personalitatea lui Voltaire

6

Așa-numitul „spirit voltairian" se definește, ca fond, prin lupta contra absolutismului, clericalismului, fanatismului, obscurantismului și a cruzimii. Ca formă, spiritul voltairian, esențialmente raționalist, manifestă scepticism față de entuziasmul sentimental ; în schimb, cînd pledează pentru marile idei ale progresului uman, pasiunea sa temperamentală se declanșează, atacînd nedreptatea și tot ce este împotriva rațiunii, supunînd totul liberului examen al rațiunii, persiflînd prostia și ironizînd ridicolul, cu o fantezie extraordinară și cu o vervă umoristică ce poate ușor aluneca uneori în indecență.

Voltaire, care la moartea sa în plină glorie europeană a fost lovit de interdicția atît a autorității bisericești ce refuzase permisiunea de a fi înmormîntat sau de a i se tipări un anunț mortuar, cît și de a autorității laice care nu a permis a fi comemorat sau a i se reprezenta piesele, a devenit un simbol al luptei burgheziei contra fanatismului, superstițiilor, ignoranței, intoleranței și obscurantismului, forțe ale regimului feudal ce frînau progresul societății. Un simbol și reprezentantul cel mai ilustru al epocii „luminilor", înzestrat cu uimitor de profunde, de diverse, de strălucite posibilități intelectuale, pe care Voltaire și le-a demonstrat permanent, în diferite variante, în imensa sa operă.

Scriitorii „secolului luminilor" și literatura română

7

Influența „secolului luminilor" francez s-a resimțit puternic și în România feudală (v. în acest sens cartea de bază a lui D. Popovici : *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945).

Scanned with OKEN Scanner

Opera capitală, *Enciclopedia*, este adusă în țară de episcopul Chesarie din Rîmnic, remarcabil om de cultură care cunoștea și opera lui Montesquieu, încă spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea.

Ideile lui Montesquieu sînt prezente și în proiectul de reformă a învățămîntului întocmit de Iacob Stamati. Iordache Golescu traduce în greceşte, printre altele, și *Scrisorile persane* ; opera aceasta apare în românește la începutul veacului trecut, cînd este tradus și J. J. Rousseau la noi, — iar *Consideraţiile* în 1830. Ion Ghica, Gr. Alexandrescu, Eminescu, Kogălniceanu cunosc pe Montesquieu, îl citesc și-l prețuiesc, iar *Țiganiada* lui Budai-Deleanu include multe idei ale filozofului francez. Ultima versiune a *Scrisorilor persane* o dă eleganta traducere a lui Aurel Tita.

Operele lui Diderot încep să fie traduse la noi încă din 1838 *(Cei doi prieteni din Bourbonne,* Brașov), după care V. Pogor dă o traducere a *Nepotului lui Rameau,* iar la începutul secolului nostru, H. Lecca dă o versiune a *Călugăriţei.* Apoi, în afara unei mici culegeri, din aceeași perioadă, de texte filozofice *(Credinţă și ateism,* 1911), Diderot nu va fi cunoscut publicului decît prin apariția masivelor două volume cu *Opere alese* (E.S.P.L.A., 1956—1957), însoțite de competentul studiu al lui V. Lipatti.

Printre ceilalți scriitori francezi ai „luminilor", André Chénier este tradus în preajma lui 1848, pentru ca A. Naum să-l prezinte într-un volum compact (1875).

Din Voltaire, primele traduceri circulă la noi în manuscrise încă din timpul războiului ruso-turc (1773). În aceeași vreme, operele lui Voltaire erau citite și în original. *Istoria lui Carol XII* este tradusă de arhimandritul Gherasim încă în 1792. Urmează — datorate celor mai de seamă scriitori români ai timpului — traducerile altor opere voltairene — *Memnon* (C. Negruzzi, 1823), *Oreste* (Alecu Beldiman, 1820), *Mahomet* (Eliade Rădulescu), *Henriada* (V. Pogor, 1838), *Zaira* (V. Cîrlova), *Alzira, Meropa* (Gr. Alexandrescu), *Alzira* (Gh. Asachi) ; apoi *Zadig, Jeannot și Colin, Călătoriile lui Scarmentado, Brutus,* — în timp ce cea mai bună pînă azi *Bibliografie a operelor lui Voltaire,* scrisă în limba franceză, se datorește lui C. Bengescu (1882—90). În schimb, operele filozofice voltairiene apar în România abia după 23 August 1944 : *Candid, Dicţionarul filozofic* (fragmente), *Fecioara din Orléans* (id.) și cele deocamdată trei reprezentative volume de *Opere alese,* cu studii de strălucită competență ale prof. N. N. Condeescu ; iar — după studiul prof. N. I. Popa (1940) și după traducerea eruditei monografii a prof. C. N. Derjavin — acad. T. Vianu (Ed. tineretului, 1955) a dat o concentrată prezentare monografică a marelui Voltaire.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Dramaturgia franceză în sec. al XVIII-lea* ★

1
VOLTAIRE
2
DIDEROT
3
MARIVAUX
4
BEAUMARCHAIS

Voltaire

Ideologia burgheză, ideile „luministe" ale filozofilor și scriitorilor, precum și imagini ale realităților din Franța secolului al XVIII-lea vor fi aduse și pe scenă, astfel încît și teatrul va deveni o tribună de luptă ideologică, cu o mare capacitate de influență asupra spiritului public.

Aceasta explică și succesul imens de care s-au bucurat tragediile lui Voltaire.

Voltaire a dominat și scena franceză timp de 60 de ani. Cele 13 tragedii ale sale (din totalul de 54 opere dramaturgice cîte a scris) se joacă azi foarte rar, e adevărat ; dar, la data apariției lor, ele au fost frenetic aplaudate, nu numai în Franța, ci în toată Europa, pentru că fiecare tragedie a sa dădea lovituri despotismului, clericalismului, intoleranței, misticismului, urii de rasă, privilegiilor, imoralității și abuzurilor nobilimii.

Voltaire a fost primul care a popularizat în Franța numele lui Shakespeare, dramaturg din opera căruia s-a inspirat în numeroase rînduri. Cu toate acestea, detesta *„lipsa de gust și de măsură"* a lui Shakespeare, pentru că Voltaire se formase ca dramaturg la școala clasicismului francez. Ca structură, tragedia sa păstrează forma tragediei clasice franceze. Totuși, spre deosebire de tragediile lui Corneille și Racine, Voltaire scrie o tragedie zguduitoare, plină de patetism, cu efecte tari, cu o acțiune concentrată, dinamică, încordată. *„Trebuie să-i zguduim pe oameni* — spunea Voltaire — *să-i trezim și să le sfîșiem inimile"*. Și într-adevăr, tragedii ca *Mahomet, Zaira, Meropa, Alzira* ș.a., pe lîngă pledoaria patetică pe care o aduceau pentru marile idei luministe, au inaugurat în teatru epoca sensibilității tragice și au pus premisele teatrului romantic. Pe de altă parte, Voltaire coboară uneori stilul tragic de la patosul convențional al lui Corneille, la

nivelul intimităţilor umane. „*Oamenii zugrăviţi în tragedie* — afirma el — *trebuie să vorbească aşa cum vorbesc oamenii adevăraţi*". În sfîrşit, Voltaire a fost un important inovator şi în arta spectacolului ; inovaţiile sale în acest domeniu anunţă de asemenea teatrul romantic.

Diderot

Totuşi, genul tragediei mai amintea încă preferinţele unui public aristocrat. Spiritul burghez dorea un alt gen de teatru, mai conform vieţii de fiecare zi. Acest gen nou — care a căpătat denumirea de „dramă burgheză" — a fost teoretizat şi fundamentat de **Diderot.**

Noul gen dramatic, care nu trebuia să fie nici artificios, gradilocvent, convenţional, ca tragedia, nici superficial şi frivol, cum era comedia, trebuia să aducă pe scenă oameni din lumea contemporană, oameni din lumea burgheziei, cu viaţa, cu preocupările, cu morala, cu idealurile lor. Personajele dramei burgheze nu urmau să fie construite — după formula teatrului clasic francez — ca nişte „caractere generale" şi abstracte, ci ele trebuiau să înfăţişeze condiţii sociale concrete, să fie arătate în mediul lor profesional şi familial de fiecare zi. Aşadar, teatrul urma să cuprindă cît mai adevărat viaţa adevărată, cotidiană, banală, prozaică. Să nu ţină seama de „regulile" clasice ale celor trei unităţi, nici de convenţiile dictate de gustul curţii sau al saloanelor. Nimic pompos, nici în subiecte, nici în decor, nici în jocul actorilor, nici în stilul operei ; piesa trebuia în primul rînd să fie scrisă în proză, pentru a da total impresia de conformare la realitatea vieţii.

Contribuţia lui Diderot la progresul artei teatrului pe drumul realismului a fost foarte importantă — mai ales că fondatorul „dramei burgheze" a dat şi exemple, scriind 3 piese, dintre care *Tatăl de familie* este mai cunoscută. Piesele lui Diderot însă nu se mai joacă azi ; chiar pentru a fi citite cer o mare răbdare ; totuşi, Diderot este important şi în acest domeniu, pentru că a fondat un gen şi a avut o mare influenţă asupra unor mari dramaturgi, ca Lessing, Beaumarchais sau Al. Dumas-fiul.

Marivaux

Dacă Diderot solicită atenţia spectatorului asupra vieţii burgheze de familie, dramaturgul care aduce pe scenă lumea „rococo" a saloanelor este autorul de comedii **Marivaux** (1688—1763).

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la Marivaux, comedia franceză a secolului al XVIII-lea mergea fie pe o linie sentimentalist-lacrimogenă, melodramatică, fie pe linia imitației lui Molière — cum făcea în bună măsură Regnard. Marivaux aduce o formulă de comedie nouă, foarte personală. El nu este un satiric, nu urmărește nici să dezvolte o intrigă complicată, nici să aprofundeze prea mult caracterele, și nici să zugrăvească în mod insistent moravurile. În schimb, ceea ce-l interesează este să facă o analiză fină, pătrunzătoare, ironică a sentimentelor. Tema aproape unică a comediilor sale este dragostea, ceea ce era un lucru nou în comedia franceză, unde pînă acum dragostea nu jucase decît un simplu rol episodic. De astă dată, în comediile lui Marivaux — în *Jocul dragostei și al întîmplării*, în *Încercarea*, în *Dubla nestatornicie* și în altele — iubirea devine centrul de interes principal și aproape exclusiv. Iubirea lui Marivaux însă nu este nici o pasiune puternică, nici un fals joc galant și nici o voluptate sau o ispită frivolă, ci un sentiment firesc, prins în faza sa incipientă, un sentiment timid, nesigur, nehotărît, dar gingaș și foarte sincer. Din gelozie, din ambiție sau din incertitudine, îndrăgostiții lui Marivaux se suspectează reciproc, se travestesc, simulează, și în felul acesta se ivesc tot felul de încurcături, care pînă la urmă se termină cu bine. În manevrele lui amoroase intervine indiscreția, cochetăria, șiretenia, un întreg joc grațios și nuanțat de situații și de sentimente, pe jumătate galant, pe jumătate sincer, care a căpătat denumirea consacrată de „marivaudage".

Beaumarchais

Comedia, și s-ar putea spune că întreg teatrul francez al secolului al XVIII-lea, atinge punctul culminant în creația lui Beaumarchais, atît sub raportul fondului său progresist de idei, cît și sub acela al structurii artistice. Diderot pledase pentru apropierea teatrului de viața reală, de toate zilele ; Voltaire făcuse din tragedia sa un adevărat pamflet social-politic virulent ; Beaumarchais sintetizează aceste tendințe, adăugîndu-le farmecul unei sclipitoare arte scenice, care face ca cele două comedii ale sale să rămînă moștenirea cea mai vie pe care ne-a lăsat-o teatrul francez din acest secol.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) a avut o viață uluitoare, bogată în aventuri îndrăznețe, unele demne de toată admirația, altele mai puțin onorabile. A fost mai întîi ceasornicar, apoi profesor de muzică al fiicelor regelui. Își cumpără un titlu de noblețe, se va căsători

de trei ori cu femei foarte bogate, se îmbogăţeşte şi prin speculaţii de bancă, cumpără şi exploatează păduri, i se intentează procese de calomnie, este condamnat pentru tentativă de corupţie a judecătorilor şi este închis. Ajunge agent secret al curţii regale, îndeplineşte misiuni secrete în Anglia, în Olanda, în Germania, este din nou întemniţat la Viena. I se pun la dispoziţie sume imense ca să fondeze o societate anonimă, organizează o flotă, devine furnizor de arme pentru insurgenţii din America, dar în acelaşi timp fondează „Societatea actorilor dramatici", editează operele complete ale lui Voltaire şi-şi reprezintă prima comedie, *Bărbierul din Sevilla*. Următoarea comedie, *Nunta lui Figaro*, e interzisă de cenzură şi de rege timp de patru ani, pentru ca, după premieră, autorul să fie din nou închis. Revoluţia din 1789 îl ruinează, e suspectat, e închis, e ameninţat cu ghilotina, se refugiază la Hamburg unde trăieşte în mizerie, apoi se întoarce la Paris şi moare la vîrsta de 67 de ani, în urma unui atac de apoplexie.

Această existenţă „vertiginoasă", Beaumarchais şi-a transpus-o parcă în însuşi ritmul viu al comediilor sale şi în chiar temperamentul lui Figaro. *„Ce om, acest Beaumarchais* ! — exclama cu entuziasm Voltaire. *În el se concentrează totul, şi gluma şi seriozitatea şi forţa şi duioşia şi elocinţa ! El îi doboară pe toţi inamicii săi şi dă lecţii de conduită judecătorilor !"*

Bărbierul din Sevilla reia un subiect vechi, tratat de cîteva ori, printre alţii şi de Molire. Bătrînul Bertholo, tutorele Rosinei, vrea s-o păstreze pe Rosina pentru a deveni soţia sa, dar contele Almaviva, ajutat de inventivul său valet Figaro, i-o răpeşte. Triumful tinereţii şi al iubirii e asigurat datorită isteţimii unui valet. Subiectul, aşadar, era vechi.

Dar autorul era un inovator. Faţă de autorii de comedie de pînă acum, Beaumarchais a înţeles să facă cel puţin trei lucruri. Întîi, să lege strîns caracterele personajelor, cum ceruse Diderot, de condiţia lor socială, aşa încît în Bertholo publicul să vadă pe reacţionarul şi obscurantistul care urăşte toate ideile progresiste ale veacului său ; în contele Almaviva lumea trebuia să vadă însăşi aristocraţia dură, abuzivă şi coruptă ; iar în Figaro, pe chiar reprezentantul maselor populare din „starea a treia". Al doilea lucru pe care l-a înţeles Beaumarchais : să nu încarce comedia cu idei moralizatoare mic-burgheze, ci să-i dea o mişcare scenică deosebit de vie, un ritm neobişnuit de sprinten, un dialog scînteietor, replici în majoritate de numai 2—3 rînduri, un acid satiric corosiv şi un umor extrem de volubil. În sfîrşit, autorul se servea în comediile lui de tipuri şi de situaţii, pentru ca prin ele să critice anumite vicii individuale şi abuzurile sociale cele mai revoltătoare, cu o violenţă nemaiîntîlnită în comedie. Pentru prima dată pe scena teatrului regal un autor îndrăznea să aducă în prim

Scanned with OKEN Scanner

plan un om din popor, un personaj care afirma că nobilii își închipuiau că sînt buni cînd nu-ți făceau direct un rău, că servitorii au calități morale ce lipsesc stăpînilor, că în această societate poți face orice ticăloșie fără să fii pedepsit, dacă ai un titlu sau o situație oficială !

Acestea erau inovațiile și îndrăznelile autorului din *Bărbierul din Sevilla* și mai ales din *Nunta lui Figaro.*

În „Nunta lui Figaro" se continuă acțiunea din comedia anterioară. Figaro l-a ajutat pe conte să se însoare cu Rosina, dar acum contele s-a cam plictisit de ea și vrea să-l împiedice pe valetul său să se însoare cu Suzana, camerista Rosinei, care-i cam place frivolului conte. Dar la întîlnirea pe care contele i-o dă Suzanei, vine Rosina, travestită în hainele cameristei. Rușinat, contele e silit să ceară iertare soției și să consimtă la căsătoria lui Figaro.

Toată comedia este o vehementă șarjă satirică a ordinii stabilite. Personajele sînt tipuri clasice ale comediei de intrigă, dar caracterele lor sînt înnoite. Contele nu mai este personajul îndrăgostitului sincer și timid, ci un mare senior care-și cunoaște puterile și care abuzează de forța pe care i-o dă situația lui. Nici Figaro nu mai este un simplu valet, ci un om care a practicat multe meserii, a fost și gazetar, și poet, și autor dramatic, iar acum tratează cu contele ca și cu un simplu rival, de la egal la egal. Este pentru prima dată în comedie cînd un valet își formulează revendicări sociale, este pentru prima dată cînd un valet are toate calitățile intelectuale și morale necesare pentru a pretinde locul cuvenit în societate. În figura lui Figaro, Beaumarchais și-a pus toate sentimentele sale de revoltă. Prin cuvintele lui și-a vărsat toată ura și sarcasmul asupra a tot ce susținea vechiul regim : justiția coruptă, nobilimea parazitară, cenzura abuzivă, întemnițările arbitrare, favoritismul revoltător. Este suficient să reproducem un fragment din celebrul monolog al lui Figaro (actul V), pentru a înțelege atît motivele pentru care piesa a fost ani de-a rîndul interzisă, cît și entuziasmul dus pînă la delir cu care publicul a primit-o :

FIGARO

Femeie, femeie ! Ființă slabă și amăgitoare. Orice animal pe lume e mînat de instinctul lui ; al tău este oare să înșeli ? Cînd o rugam, de față cu stăpînă-sa, mă respingea cu încăpățînare . . . Contelui în schimb, în timpul ceremoniei, chiar în clipa în care îmi dădea cuvîntul . . . Și el rîdea citind, fățarnicul . . . Iar eu, ca un prost . . . Nu, domnule conte, degeaba, n-o vei avea . . . n-o vei avea ! Pentru că ești mare senior te socoți și mare isteț ? Noblețe, rang, avere, funcții, de aceea ești atît de încrezut . . . Dar tare-aș vrea să știu cum le-ai dobîndit . . . Ți-ai dat

Scanned with OKEN Scanner

doar osteneala să vii pe lume, şi atît ! Încolo, eşti un om obişnuit. Pe cînd eu, lua-m-ar dracul, pierdut în mulţimea anonimă, ca să trăiesc numai, mi-a trebuit să desfăşor mai multă ştiinţă şi mai multă iscusinţă decît a fost nevoie într-o sută de ani pentru guvernarea Spaniei ! Şi vrei să te măsori cu mine ?... Vine cineva ! (se ridică) Ce n-aş da să-mi încapă pe mînă unul dintre grangurii ăştia de-o zi, care taie şi spînzură cu-atîta uşurinţă !

Nunta lui Figaro a fost reprezentată în premieră cu numai 5 ani înainte de izbucnirea revoluţiei din 1789. În această comedie era concentrată toată revolta „stării a treia“ împotriva claselor privilegiate. Prin Figaro nu mai vorbea un valet, ci însuşi autorul şi întreaga „stare a treia“, care — pentru prima dată pe scenă — înfrunta cu atîta mîndrie, cu atîta hotărîre şi vehemenţă nobilimea şi toate abuzurile regimului feudal-absolutist. De aceea, comedia aceasta a fost considerată „preludiul dramatic al Revoluţiei franceze“, iar Napoleon definea *Nunta lui Figaro* ca fiind însăşi „revoluţia în acţiune“.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romanul englez în secolul al XVIII-lea* ★

1
SPIRITUL INTREPRINZĂTOR BURGHEZ: DE FOE
2
SPIRITUL VEHEMENT SATIRIC: SWIFT
3
ROMANUL SENTIMENTALIST: RICHARDSON
4
FONDATORUL ROMANULUI REALIST MODERN: FIELDING
5
ALȚI ROMANCIERI: GOLDSMITH, STERNE, SMOLLETT
6
REACȚIUNEA ARISTOCRATICĂ: ROMANUL „GOTIC"

Spiritul întreprinzător burghez: De Foe 1

Momentul apariției lui De Foe este momentul de impetuoasă dezvoltare a burgheziei negustorești engleze, după compromisul cu nobilimea feudală din 1688. Se creează acum mari companii comerciale (Compania Indiilor, Compania Pacificului), se fundează porturi mari comerciale (de ex. Calcutta), crește rețeaua de întreprinderi comerciale, călătoriile în colonii ale negustorilor, oamenilor de afaceri și funcționarilor sînt foarte dese și o dată cu aceasta se dezvoltă și o bogată literatură de călătorii.

Daniel de Foe (1660—1731) este cel mai autentic purtător de cuvînt al acestei burghezii întreprinzătoare, tenace și încrezătoare în puterile ei. În scrierile lui (*Gentlemanul englez desăvîrșit*, sau în *Negustorul englez desăvîrșit*), burghezia comercială însăși este cea care își revendică dreptul — pe baza culturii și instrucției sale — de a intra în rîndurile clasei conducătoare și de a impune în literatură teme strîns legate de practica vieții comerciale.

Fiu de măcelar londonez, care nu s-a bucurat de o educație prea îngrijită, a avut o viață foarte aventuroasă. Negustor, fabricant, contabil, ziarist, agent politic, de multe ori ruinat, falit, închis, în același timp a realizat și o producție literară enormă, o operă de poet și ziarist, de pamfletar și istoric, de economist și călător, de moralist și romancier. Posteritatea n-a reținut însă decît cîteva romane (*Moll Flanders, Căpitanul Singleton, Regele piraților*), dintre care în primul rînd *Viața și nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe* (1719).

Scanned with OKEN Scanner

Inspirîndu-se aci dintr-o aventură realmente întîmplată unui marinar pedepsit să fie lăsat singur timp de 4 ani pe o insulă pustie (aventură relatată de o scriere de călătorie a epocii), De Foe creează un roman antiromanesc, un roman care nu mai tinde să distreze fantezia cititorului cu produse ale închipuirii sau să fardeze realitatea, ci vrea să prezinte viaţa reală, să descrie un caracter viguros, să sugereze un plan de conduită şi să judece motivele de acţiune ale eroilor săi. Este pentru prima dată cînd în literatura engleză burghezia mijlocie îşi exprima idealurile ei de viaţă şi cînd — înfăţişînd ceea ce ea socotea că reprezintă virtuţile sale majore — îşi revendică un rol onorabil în statul burghez.

Şi fiindcă această clasă întreprinzătoare este prin definiţie în contact cu realitatea vieţii productive, ea îşi trage vigoarea din însăşi această realitate. Autorul romanului lui Robinson Crusoe arată aci puterea omului de a preface lumea. Aventura eroului nu este o romanţioasă dorinţă de evadare sau o simplă ambiţie, un capriciu sau o pornire din curiozitate, ci este o situaţie impusă, care îi angajează din plin toate eforturile fizice şi toate capacităţile intelectuale. Eroul său este tot timpul în acţiune, prins în înverşunata activitate la care este silit spre a înfrînge forţele naturii. Îi trebuie o lună şi jumătate ca să-şi cioplească o scîndură, două luni ca să-şi facă un ulcior, cinci luni ca să-şi construiască o barcă, — dar Robinson, harnic şi tenace, asemenea clasei pe care scriitorul o elogiază, face faţă tuturor nevoilor.

De Foe apare aici şi într-o postură de moralizator puritan ; dar în această privinţă este de subliniat faptul că el nu afişează un sentiment de superioritate sau de fanatism. Şi ceea ce este şi mai demn de relevat este faptul că nici indigenii sălbatici nu sînt arătaţi a fi mai răi decît mulţi dintre oamenii „civilizaţi". Dumnezeu a dăruit şi primitivilor

> „aceeaşi putinţă de judecată, aceleaşi simţăminte, aceleaşi porniri către dragoste şi prietenie, aceeaşi patimă şi ură împotriva răului, acelaşi sentiment al recunoştinţei, al neprefăcătoriei, al credinţei, precum şi toată puterea de a face binele şi a-l primi, pe care ni l-a dăruit şi nouă . . . Eram întristat văzînd cum noi ne întrebuinţam însuşirile înnăscute în mod mărunt şi mai meschin decît sălbatecii, cu toate că sîntem mai luminaţi şi cu mai multă ştiinţă decît ei" (cap. XIV).

Iată deci cum Daniel de Foe, pe linia de gîndire a lui Montaigne (*Despre canibali*) şi Shakespeare (*Furtuna*), anticipează teza despre „bunul sălbatic" a lui J. J. Rousseau. Eroul său manifestă o ţinută înţeleaptă şi gene-

Scanned with OKEN Scanner

roasă în general, un spirit de dreptate — deşi, pe de altă parte, autorul cedează prejudecăţilor clasei sale, arătîndu-i pe plantatori şi pe oamenii de afaceri în culori frumoase, false. În schimb, denunţă cupiditatea, corupţia, brutalitatea şi ignoranţa nobilimii.

De Foe nu este un temperament imaginativ. Toată opera sa e bogată în detalii, e concretă, e substanţială prin senzaţia vieţii trăite pe care o comunică. Reflexiile presărate de-a lungul povestirii sînt extrase din experienţa faptelor, realmente trăite. Alte romane ale sale sînt atît de legate de caracterul obiectiv al datelor extrase din jurnale de călătorie, din lucrările de geografie, din memorii sau biografii, încît uneori par mai degrabă opere de informaţie ştiinţifică decît romane. Privit în ansamblu, *Robinson Crusoe* apare de asemenea ca un jurnal de călătorie, abundînd în detalii de meteorologie, de geografie, de contabilitate etc., o operă eminamente antifictivă şi burgheză : prin aceasta Daniel de Foe deţine un loc remarcabil în istoria universală a romanului.

Spiritul vehement satiric : Swift

2

Figura mare a literaturii engleze din secolul al XVIII-lea, impresionantă prin temperamentul său pasional şi prin critica sa acerbă, este scriitorul pe care o anumită tradiţie, ce căuta să-i minimalizeze sensurile operei, ni-l prezenta sub forma denaturată a unui simplu şi fantezist autor pentru copii : **Jonathan Swift** (1667—1745).

Swift s-a născut şi a crescut în sărăcie şi umilinţă. Fiu al Irlandei sărăcite şi umilite sub un regim de exploatare aproape colonialistă, Swift a adunat în sufletul său priveliştea mizeriei, sentimentul de revoltă şi dorinţa aprinsă de libertate a poporului irlandez. Silit să accepte funcţia de secretar particular, dispreţuit, ironizat şi persecutat de lumea nobililor, căpătînd apoi o parohie în Irlanda, pastorul Swift a fost complet lipsit de vocaţie eclesiastică, iar raţionalismul său lucid nu i-a îngăduit niciodată momente mistice. În schimb, compromisul dintre burghezia financiară, comercială sau manufacturieră şi nobilimea latifundiară, luptele partidelor whig şi tory cu întreaga corupţie a vieţii parlamentare, pirateria anexiunilor coloniale şi comerţul de sclavi, mascarada vieţii de la curtea regală şi abuzurile guvernului Walpole, exploatarea nemiloasă a poporului irlandez şi lamentabila stare morală a societăţii „înalte“ l-au obsedat în permanenţă.

Spectacolul complex al acestei perioade din istoria Angliei a făcut din Swift un critic de o vehemenţă unică în istoria literaturii universale. Nimic nu-l revolta mai mult ca resemnarea şi calmul celor indiferenţi în faţa

Scanned with OKEN Scanner

acestui spectacol. Pentru temperamentul torențial al lui Swift și pentru sensibilitatea sa nervoasă atît de ascuțită, încît în cele din urmă l-a aruncat în brațele nebuniei, critica acestei societăți este inutilă dacă ea nu devine de-a dreptul sfîșietoare. De aceea pamfletul său capătă un patos de o rară violență, iar satira sa, un ton uneori de disperare.

Cel mai cunoscut pamflet al său, *Povestea unui butoi* (1704), este o satiră a disputelor religioase, manevrate și susținute de oficialitate în scopul abaterii atenției maselor de la probleme adevărate și grave ale vremii. În același timp, într-o narațiune despre părintele care lasă celor trei copii ai săi (purtînd prenumele căpeteniilor celor trei biserici care au provocat și în Anglia lupte îndelungate și sîngeroase) o haină și un testament, Swift satirizează și luptele pentru supremație a acestor biserici. Desele digresiuni ale autorului vizează apoi și „originea, folosul și cultivarea nebuniei într-un stat modern" ; sau cangrena ipocriziei oamenilor, pentru care

> „religia e o manta de vreme rea, cinstea o pereche de ghete uzate și pline de mocirlă, demnitatea o haină de sezon, iar conștiința, niște nădragi care acoperă lubricitatea și scîrnăvia".

În această lume ipocrită,

> „aceste costume ambulante țin loc de oameni. Oare nu ei se plimbă pe străzi, șed în parlament, la cafenea, la teatru ?... Unul poartă un lanț de aur la gît : aceluia îi zic Lord-Primar ; anumitor robe cu hermină și alte blănuri li se zice judecător ; un cochet ansamblu de batist și satin negru are titlu de episcop, și așa mai departe".

Alte pamflete ale sale atacă alte aspecte ale vieții timpului. *Arta de a minți în politică* are forma rece, logică și ordonată a unui cinic tratat didactic ce dezvăluie raționamentul și practica politicianismului oneros. *Bătălia cărților,* reeditînd vechea dispută dintre scriitorii antici și moderni — și în care scriitorii contemporani sînt atacați în primul rînd pentru lipsa lor de caracter —, este o satiră la adresa erudiției pedante, pretențioase, goale și inutile. În acea capodoperă de umor specific lui Swift, în care zîmbetul scriitorului otrăvit de spectacolul realității devine lugubru, în *Propunere modestă,* Swift atinge problema stării nenorocite de mizerie în care se găsesc copiii Irlandei. El propune ca acești copii să fie îngrășați și vînduți aristocraților canibali cu gusturi alese, întrucît autorul este informat că e delicioasă carnea fragedă de copil. Propunerea sa prezintă o

Scanned with OKEN Scanner

serie de avantaje : în felul acesta s-ar micşora numărul papistaşilor, ar scădea cheltuielile pe care ar trebui să le facă statul pentru întreţinerea copiilor, s-ar economisi o cantitate de carne de vită spre beneficiul hrăpăreţilor exportatori, s-ar perfecţiona industria conservelor alimentare, în fine s-ar încuraja căsătoria şi grija părinţilor faţă de copii... Critica cea mai feroce se exprimă în acest pamflet sub forma celui mai teribil „umor negru", cum a fost numit.

Pamfletul intitulat *Scrisorile postăvarului,* care atacă măsurile necinstite ale politicii financiare duse de guvern, a provocat o adevărată răscoală în Irlanda împotriva guvernului englez. Căci, în general, pamfletele lui Swift, cu atît mai virulente şi de o mai mare eficacitate cu cît sînt scrise într-o formă de un calm tăios şi de o logică zdrobitoare, nu se mulţumesc doar să „zgîrie", prin procedeul aluziei sau al ironiei, ci de-a dreptul sfîşie, utilizînd cu luciditate, răceală, logică şi siguranţă, bisturiul chirurgului. Prezenţa acestui modest pastor din provincie în viaţa politică a Angliei a fost viu resimţită. Într-o perioadă de patru ani i-au fost adresate nu mai puţin de patru mii de atacuri în scris, în timp ce aristocraţia şi oamenii politici ai zilei — pe care Swift îi trata şi în relaţiile sale directe cu multă mîndrie, asprime şi dispreţ — încercau zadarnic să-l cîştige.

Capodopera lui Swift, *Călătoriile lui Gulliver în mai multe ţări depărtate ale lumii* (1726), sintetizează planurile de atac ale întregii sale activităţi, complexul de idei şi procedeele literare ale scriitorului.

Sub forma unei descrieri de călătorie (gen mult cultivat în această epocă), dar în ţări imaginare, Swift creează o alegorie alimentată de cea mai realistă substanţă şi de cele mai ferme, clare, convingătoare idei, care fac din Swift reprezentantul literar principal al luminismului englez. Ficţiunea şi elementele fantastice constituie un procedeu pe care autorul îl utilizează pentru a putea da o mai mare plasticitate fenomenelor pe care le zugrăveşte şi pentru ca prin această exagerare conştientă a proporţiilor să realizeze o mai pronunţată reliefare a lucrurilor, a oamenilor, a ideilor, deci o mai desăvîrşită tipizare a diferitelor aspecte ale societăţii engleze.

În prima parte a cărţii, Guliver face o călătorie în ţara piticilor, Lilliput. Dimensiunile pitice ale acestei lumi — oglindă fidelă a lumii Angliei din acel timp — traduc, în intenţia autorului, însăşi ideea că aici totul e mic, de la micimea trupurilor şi pînă la meschinăria ideilor, sentimentelor şi intereselor. Despotismul, orgoliul şi ambiţia monarhilor din Lilliput nu sînt altceva decît cele ale regelui George I şi reginei Anna ai Angliei ; intrigantul prim ministru de aici nu este altul decît Sir Robert Walpole ; luptele dintre partidele celor care poartă încălţăminte cu tocul înalt sau cu tocul jos sînt înseşi luptele dintre partidele whig şi tory. Disputele reli-

Scanned with OKEN Scanner

gioase, luptele politice, vanitatea şi arbitrarul monarhului despot sînt satirizate de Swift în episodul disputei duse în jurul problemei dacă oul trebuie spart la un capăt sau la celălalt :

> „Odinioară, ouăle erau sparte la capătul mai turtit, înainte de a fi mîncate. Dar, pe cînd era copil bunicul maiestăţii sale, voind să mănînce un ou şi spărgîndu-l după vechiul obicei, s-a tăiat la deget. Drept urmare, împăratul, tatăl său, a dat un edict prin care porunceşte tuturor supuşilor săi sub ameninţarea cu pedepse cumplite în caz de nesupunere, să spargă ouăle numai la capătul mai ascuţit. Într-atîta s-a înverşunat poporul împotriva acestei legi, încît — după cum ne spun istoricii — au izbucnit nu mai puţin de şase răscoale din această pricină".

Intrigile, favoritismul, corupţia, parvenirea, linguşirea, ipocrizia de la curtea Angliei sînt satirizate caricatural de autor în pasajul acrobaţiei pe frînghie :

> „Jocul acesta este practicat numai de cei care aspiră la mari dregătorii şi la înaltele favoruri ale curţii. Ei sînt puşi să înveţe această artă încă din tinereţe... Cînd un post devine vacant prin deces sau prin căderea în dizgraţie a cuiva (ceea ce se întîmplă adesea), cinci sau şase din aceşti candidaţi adresează o petiţie împăratului, ca să li se permită să-l distreze atît pe el cît şi pe curteni, cu un dans pe frînghie... În Lilliput nobilimea e recompensată după îndemînare şi după merite personale. Nobilii sar ca nişte căţei peste un baston întins de împărat şi primul ministru. Împăratul ţine în mînă un băţ aşezat paralel cu orizontul, în timp ce candidaţii înaintează unul cîte unul, sărind uneori peste băţ iar alteori trecînd pe sub el, cînd înainte cînd înapoi, de mai multe ori, după cum băţul e ridicat sau coborît...".

După rege, care nu este decît un regizor de vicii, *„convins că tronul nu poate exista fără corupţie"*, Swift satirizează apoi şi învăţămîntul, sistemul de educaţie, literele etc.

În partea a doua a romanului satira continuă, dar aici Swift utilizează un alt procedeu. Satira este directă, rezultînd de obicei din întrebările şi aprecierile făcute de regele acestei ţări a uriaşilor la adresa „ţării piticilor", deci a Angliei timpului :

Scanned with OKEN Scanner

„Micul meu prieten Grildrig, ai rostit o minunată cuvîntare de laudă la adresa patriei tale : ai arătat în chipul cel mai limpede că neştiinţa, trîndăvia şi viciul pot fi uneori însuşirile cele mai potrivite ale unui legiuitor ; că legile sînt cel mai bine explicate, tălmăcite şi aplicate de către aceia care au tot interesul şi totodată priceperea să le răstălmăcească, să le încîlcească şi să le ocolească. Deslușesc la voi urmele unei instituţii care, la originea ei, poate să fi fost bună, dar urmele acestea sînt pe jumătate şterse, iar restul e acoperit de murdărie şi ros de putreziciune. Din toate cîte le-ai spus, nu reiese de loc că ar fi nevoie de vreo virtute pentru a obţine un post de seamă la voi, şi încă şi mai puţin că oamenii ar fi înălţaţi în rang datorită virtuţilor lor, preoţii pentru cucernicia sau învăţătura lor, soldaţii pentru purtarea sau vitejia lor, judecătorii pentru integritate, senatorii pentru dragostea de ţară, sfetnicii pentru înţelepciune . . . Nu pot decît să trag concluzia că cei mai mulţi dintre semenii tăi sînt cel mai primejdios soi de mici paraziţi, cărora natura le-a îngăduit vreodată să se tîrască pe faţa pămîntului“ (II, 6).

În această ţară de uriaşi (ceea ce vrea să sugereze „mari la suflet, virtuoşi“), apare figura duioasă şi pură (Glumdalclitch) prin care Swift evocă o veche iubire a sa din tinereţe. Şi, mai ales, apare figura monarhului ideal, visat de scriitorii „veacului luminilor“, regele care iubeşte raţiunea, toleranţa şi se îngrijeşte de prosperitatea poporului său.

A treia parte a romanului, satirizînd deformările pe care structura morală a societăţii aristocratice şi burgheze din Anglia vremii le provoacă în planul ştiinţelor, este o fantezie satirică la adresa „oamenilor de ştiinţă“, absurzi şi ridicoli în preferinţa lor pentru abstracţiunile goale şi disprețuind aplicabilitatea practică a cercetării ştiinţifice :

Casele lor sînt foarte prost construite, pereţii sînt strîmbi şi în nici o casă nu întîlneşti un singur unghi drept. Lipsa aceasta se datoreşte disprețului pe care îl manifestă pentru aplicaţiile practice ale geometriei, lucru socotit de ei ca vulgar şi mecanic . . . “.

Swift ridiculizează apoi pe pseudosavanţii care se consumă în cercetări absurde şi în invenţii inutile :

Scanned with OKEN Scanner

„Am văzut de asemenea un alt învăţat care căuta să prefacă gheaţa în praf de puşcă şi care ne-a arătat un tratat, alcătuit de el, cu privire la maleabilitatea focului... De opt ani învăţatul acesta lucra la un proiect de extragere a razelor de soare din castraveţi... Am mai văzut un arhitect care născocise un nou sistem de a construi casele, începînd cu acoperişul şi mergînd spre temelie...".

Nu era fără obiect precis nici această satiră a lui Swift: ea parodia activitatea Societăţii Regale de Ştiinţe din Londra şi pe membrii săi, ridicoli prin conservatorismul, aroganţa şi ostentativa lor izolare de viaţa practică.

Satira acestei părţi însă se extinde şi asupra altor aspecte din Anglia vremii, ţară în care: „... cea mai mare parte a poporului e alcătuită din denunţători, martori mincinoşi şi sperjuri...". Generalii repurtează victorii numai datorită laşităţii, indisciplinei sau nepriceperii lor. —

„Cînd însă unii mi-au mărturisit că-şi datorează mărirea şi bogăţia desfrîului şi incestului, alţii prostituării soţiilor şi fiicelor lor, alţii trădării de ţară şi rege... să fiu iertat dacă toate acestea au făcut să scadă adînca mea veneraţie pe care am nutrit-o faţă de persoanele de rang înalt...".

În ultima parte a romanului este zugrăvită o societate ideală, un regim social şi politic ideal, în fond o obişnuită utopie, dar lucrată în linii exagerat groteşti şi în culori foarte sumbre.

În ţara în care călătoreşte acum Gulliver (purtînd un nume ciudat — ca aproape toate numele proprii inventate de autor — spre a scoate astfel un efect de umor straniu, iar uneori pentru a ascunde o anagramă, ca în cazul cuvintelor Tribnia-Britania, sau Langden-England), fiinţele omeneşti capătă un aspect bestial şi ridicol la culme: „yahoo"-ii sînt idioţi, sălbatici, cruzi, iar cel mai diform şi mai rău este făcut şef: e regele.

În această „ţară a cailor" oamenii sînt printr-o răsturnare de valori sclavii cailor. Caii sînt mult mai înţelepţi şi mai nobili sufleteşte decît oamenii. În republica lor patriarhală, „naturală", nu există nici una din abuzurile, viciile şi nedreptăţile pe care autorul le-a descris în primele trei cărţi. Aici domină un sistem de economie naturală, o viaţă cumpătată, care dezvoltă în cai sentimente înalte, superioare celor ale oamenilor. Caii

„... au o înclinare firească spre virtute şi nu-şi pot face o idee măcar de ceea ce înseamnă răul... La ei raţiunea nu este

Scanned with OKEN Scanner

un lucru îndoielnic, ca la noi, unde oamenii cutează să discute pentru și împotriva ei... Prietenia și bunăvoința sînt cele două virtuți de seamă ale lor... Cumpătarea, hărnicia, exercițiile fizice și curățenia sînt lecțiile pe care le învață deopotrivă tinerii de ambele sexe..."

Finalul operei lui Swift indică limitele ultime ale gîndirii lui Swift și totodată carențele ei.

Scrierile cu un caracter dominant net de pamflet, ale omului foarte mulțumit că operele lui *„în loc să distreze lumea* — cum se exprimă el — *o fac să turbeze"*, ale scriitorului care *„și-a sfîșiat sau strivit adversarii"*, care *„a inventat gluma atroce, rîsul funebru, veselia convulsivă a contrastelor amare... prin zugrăvirea detaliilor crude ale vieții triviale și prin energia grotescului dureros"* (H. Taine), fac cel mai vehement rechizitoriu societății dominante a timpului său. Dar, după cum remarca Voltaire, care îl cunoscuse personal și îl admira mult, *„biciul lui era prea lung pentru ca să mai poată alege unde lovea"*. Proiectîndu-și dezamăgirea și dezgustul provocat de spectacolul vieții politice din Anglia asupra întregii omeniri, Swift (supranumit de contemporani „omul care nu rîde niciodată") termină prin a naufragia în mizantropie. Obsedat doar de părțile negative din lumea lui, scriitorul nu-și oprește atenția asupra celor ce sufereau și care meritau compătimire, înțelegere și prețuire. Temperamentul său violent, apoi, nu elimină uneori din scrisul său nici detalii de-a dreptul triviale.

Sfîrșitul lui Swift a fost de un tragic impresionant. Terorizat de spectrul nebuniei care-l pîndea implacabil, lăsîndu-și prin testament întreaga avere pentru clădirea unui spital de nebuni, chinuit îndelung și sălbatic de o tumoare cerebrală, Swift spunea, spre sfîrșitul zilelor sale, aceste cuvinte ce ni-l arată ca pe o nefericită victimă a societății și stărilor de lucruri pe care le-a biciuit toată viața : *„Mi-a sosit vremea să termin cu lumea... dar voi muri într-o stare de furie, ca un șoarece otrăvit în gaura sa..."*.

Romanul sentimentalist : Richardson

În acest mediu burghez, practicist, puritan, utilitarist, apare în domeniul prozei curentul sentimentalist, curent care reprezintă în esența sa o atitudine de opoziție împotriva concepției de viață și moralei aristocratice.

Caracteristicile acestui curent sînt : cultul sentimentului, cult care ajunge pînă la o formă de sensibilitate exagerată, lacrimogenă, în interesul pe care-l manifestă față de suferințele sufletești ale omului ; cultul naturii, considerată ca unicul mediu neviciat, refugiu din falsul convenționalism monden și confident sincer al omului ; proclamarea idealurilor muncii, religiozității puritane și moralei ; interesul preponderent pentru oamenii simpli (din mica burghezie însă, nu din popor), umiliți și striviți mai ales sufletește ; atenția primordială acordată vieții de toate zilele — și, prin aceasta, dezvoltarea genului de roman familiar și de moravuri.

Inițiatorul acestui curent sentimentalist, **Samuel Richardson** (1689—1761), — un modest tipograf, cu o cultură tot atît de modestă — și-a descoperit vocația de scriitor la vîrsta destul de înaintată de 50 de ani, în urma succesului unei culegeri de scrisori pentru diferite ocazii, alcătuită de el. În aceeași formă epistolară își scrie el primul roman, *Pamela* (1740).

Autorul prezintă aci pe tînăra și virtuoasa orfană Pamela, crescută în casa unei nobile doamne, al cărei fiu libertin caută insistent să o seducă. Dar tînăra orfană, care în fond îl iubește, rezistă insistențelor tînărului, dintr-un eroism moral, amestecat cu o umilă și dulceagă modestie, susținută fiind în rezistența ei morală și de rugăciunile pe care în fiecare seară le adresează Fecioarei Maria. Inocența ei (relativă, însă, căci — poate fără voia autorului — în caracterul Pamelei se strecoară și o oarecare cochetărie și acea abilitate calculată specifică mediului burghez englez) va învinge stăruințele imorale ale tînărului aristocrat, care, cîștigat în cele din urmă de virtutea fetei, o va lua în căsătorie ; este involuntar transcris aci însuși idealul acestei burghezii, de loc intransigente, de a se strecura în rîndurile nobilimii. Și virtuoasa Pamela va deveni o mamă și o soție ascultătoare, iubitoare, duioasă, perfectă gospodină, — personificarea însăși a idealului domestic al micului burghez puritan.

Semnificativă pentru caracterizarea mai completă a sensului acestui roman sentimentalist este și titlul operei — poate cel mai lung titlu de roman din cîte există, — pe care îl transcriem în întregime, pentru că el formulează în mod explicit tendințele genului :

> „Pamela, sau virtutea răsplătită. O serie de scrisori familiare scrise de o persoană tînără și frumoasă părinților săi, și publicate spre a cultiva principiile virtuții și ale religiei în sufletele tinerilor de ambele sexe ; operă ce are un fundament de adevăr și care — în același timp cît întreține spiritul printr-o varietate de întîmplări interesante și duioase — este în întregime puri-

ficată de toate acele privelişti care, în prea multe din scrierile compuse pentru simpla distracţie, tind să aprindă inima în loc de a o instrui".

Deci : forma de roman epistolar, intenţia utilitaristă, scopul moralizator, apologia moralei religioase puritane, efectul sentimentalist insistent şi ostentativ căutat, precum şi „fundamentul de adevăr" al caracterelor, sentimentelor şi împrejurărilor vieţii, — acestea sînt trăsăturile principale ale romanului sentimentalist inaugurat de Richardson. Scriitorul caută să realizeze o operă şi agreabilă, dar mai ales o operă care să impresioneze prin caracterul său duios pînă la dulcegărie, care să înfăţişeze, în partea sa ultimă, intimitatea vieţii burgheze de interior. Este vorba, aşadar, de o literatură nouă, care ţine să ilustreze o teză morală edificatoare ; nu o literatură pur distractivă şi romanescă — cum era literatura solicitată de cititorul aristocrat —, ci o literatură cu pretenţii realiste, morală şi moralizatoare.

Intenţiile lui Richardson au fost continuate şi în celelalte romane ale sale. În *Clarissa Harlowe* (1747—1748), inversînd teza „virtuţii răsplătite" din *Pamela*, el prezintă „viciul pedepsit" : tînăra nobilă, tiranizată de tatăl, de fratele şi de sora ei, urmînd a fi măritată cu sila, caută protecţia lui Lovelace ; acesta însă, adormind-o cu un somnifer, abuzează de ea ; Clarissa moare de durere, iar seducătorul va fi ucis de un văr al eroinei. Unitatea de emoţie a acestei opere şi patosul — mai convingător prin simplitatea şi sinceritatea lui — suferinţelor sufleteşti ale eroinei au făcut din *Clarissa Harlowe* opera de căpetenie a lui Richardson, bucurîndu-se de un imens succes pe continent (Să menţionăm şi romanul cu o intrigă mai complicată, *Charles Grandison*, 1754).

Tendinţa realistă este unul din caracterele principale ale acestei opere. Numai că, realismul lui Richardson se limitează la analiza psihologică, neglijînd importantele aspecte ale realităţii. Alterat în însuşi miezul său — în intenţia ostentativ emoţională, de efect patetic sentimental căutat, — realismul scriitorului nu vizează cunoaşterea, ci emoţia. Tot ce este aspru, crud, tare, şi nu „moralizează", este neglijat. Pe de altă parte, însăşi forma epistolară a romanului prezintă în acelaşi timp avantaje şi inconveniente. Forma epistolară îl ajută pe scriitor să facă o expunere concretă a faptelor şi situaţiilor într-un mod firesc, simplu şi convingător, să nareze o intrigă emotivă prin intermediul sensibilităţii autorului sau autoarei scrisorilor ; în fine, forma aceasta permite mai uşor relevarea unui adevăr psihologic pe calea mărturisirii directe. Dar, în acelaşi timp, forma epistolară limitează privirea doar asupra unor aspecte ale vieţii, lipseşte

Scanned with OKEN Scanner

cartea de o perspectivă unică asupra celor narate, iar repetițiile nesfîrșite ale pasajelor ce povestesc aceleași momente și situații diluează mult expunerea, dau cărților o prolixitate insuportabilă : *Clarissa Harlowe*, de pildă, se întinde de-a lungul a nu mai puțin de șapte volume !

Cu toate carențele lui însă, romanul sentimentalist al lui Richardson a avut o influență considerabilă în literatura europeană a timpului. Căci față de romanul aristocratic, încărcat de idealizări și aluzii alegorice, romanul burghez tinde acum să devină tot mai strîns o imagine a vieții. Renunțînd la formula „romanescă", Richardson își ia materia din viața de toate zilele, iar ca eroi, oameni obișnuiți, zugrăviți cu toată viața lor sentimentală. Alături de ceilalți romancieri englezi realiști ai secolului său, Richardson voia să prezinte eroi din lumea burgheză superiori sub raport moral reprezentanților aristocrației ; alături de ceilalți scriitori burghezi, Richardson le elogia efortul de a se înălța moralmente.

Subliniind meritele acestui moment literar, D-na de Staël scria :

> „Englezii sînt aceia care au îndrăznit să creadă cei dintîi că tabloul afecțiunilor private era de ajuns pentru a interesa spiritul și sufletul omului ; că nici celebritatea personajului, nici caracterul extraordinar al întîmplărilor nu sînt necesare pentru a captiva imaginația ; ei au făcut din roman opere de morală, unde virtuțile și viețile obscure își pot găsi motive de exaltare și își pot crea un gen de eroism".

De aceea, operele lui Richardson — care nu mai pot oferi aproape nici o satisfacție cititorului de azi — au avut admiratori entuziaști, ca Diderot *(Elogiul lui Richardson)*, iar printre scriitorii care — mai mult sau mai puțin — s-au inspirat din el, nume ca J. J. Rousseau *(Noua Eloiză)*, Goethe *(Suferințele tînărului Werther)*, Caramzin *(Sărmana Liza)* sau Ugo Foscolo *(Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis)*.

Fondatorul romanului realist modern : Fielding

Într-o lumină cu totul diferită apare, într-o altă variantă de literatură burgheză, romanul lui **Henry Fielding** (1707—54).

Romanele sale (dintre care cel mai de seamă este *Tom Jones)* evocă picturile prietenului său Hogart ; o literatură ironică, francă, veselă, tonică. Lipsit de orice sentimentalism ipocrit sau de o „delicateță" de convenință, Fielding vrea să redea oamenii sau viața așa cum sînt și să provoace un

rîs plin, rabelaisian. Nu găsim la el nici o tendinţă de moralizare şi nici o urmă de emfază : Fielding este tipul scriitorului optimist, convins că viaţa merită să fie trăită din plin, dar trebuie purificată de orice meschinărie, de ipocrizie şi ridicol. Satirizează viciile, dar în acelaşi timp exclude artificialele constrîngeri exterioare. Ceea ce elogiază el în om este natura ; în concepţia sa, adevărata virtute nu este cea rezultînd dintr-o formulă obligatorie şi dintr-o sforţare impusă, ci este o calitate firească, spontană şi viguroasă, ca un instinct.

Deşi descindea dintr-o familie cu blazon, Fielding era lipsit de prejudecăţi aristocratice. Avea o frumoasă şi bine organizată cultură, era un temperament optimist, ironic, robust. El nu voia să stoarcă lacrimi, ci să înveselească şi să zugrăvească lucrurile în mod realist. Şi într-adevăr, romanele sale de o solidă construcţie interioară, constituie în acelaşi timp şi foarte preţioase surse de informaţie asupra societăţii engleze. Privită în ansamblu, opera lui este prima frescă amplă de moravuri a societăţii engleze.

În funcţia sa de judecător de pace, Fielding are ocazia să cunoască îndeaproape viaţa şi caracterele oamenilor din toate straturile societăţii. În această calitate el prezintă un proiect de lege, prin care solicită atenţia guvernului asupra mizeriei celor oropsiţi, propunînd arestarea şi deportarea celor ce nu vor să lucreze, construirea de spitale suficiente pentru suferinzi şi a unor aziluri în care oamenii să fie calificaţi în diferite meserii.

După o activitate gazetărească (în ziarul său atacînd vehement guvernul şi clerul) şi dramatică, scriind 18 comedii (cele mai violent-satirice comedii din întreaga dramaturgie engleză a veacului, în care atacă dinastia, magistratura coruptă sau moravurile politicienilor englezi), Fielding îşi începe cariera de romancier cu *Aventurile lui Joseph Andrews* (1742).

Romanul este o parodie a *Pamelei* lui Richardson : Joseph, fratele Pamelei, este valetul unei lady ; rezistînd însă (din aceleaşi convingeri virtuoase ca sora sa) pretenţiilor amoroase ale stăpînei sale el este concediat. Pleacă în căutarea iubitei sale din copilărie — şi numeroasele aventuri prin care trece îl arată pe autor (ca şi pe alţi romancieri realişti englezi ai veacului) puternic influenţat de spiritul şi chiar de tehnica romanului picaresc. Ceea ce voia să ridiculizeze Fielding aci în primul rînd era ipocrizia puritană cu care ambiţioasa şi calculata eroină a lui Richardson izbuteşte să ajungă în rîndurile nobilimii. Dar, depăşind mult simpla intenţie de parodiere a noţiunii de virtute în accepţia sa puritană, Fielding realizează nu numai o satiră a ipocriziei puritane mic burgheze, ci şi o adevărată cronică a vieţii aristocratice.

Scanned with OKEN Scanner

O şarjă mai directă împotriva societăţii înalte întreprinde Fielding în romanul *Viaţa D-lui Jonnatan Wild cel Mare* (1743).

Romanul evocă persoana, viaţa şi faptele celebrului bandit şi criminal cu acest nume, spînzurat cu optsprezece ani în urmă, *„ceea ce se întîmplă cu puţini oameni mari, cu toate că toţi ar trebui s-o păţească"*, observă romancierul, asimilînd figura şi cariera banditului Wild cu acelea ale conducătorilor politici ai Angliei, în special cu primul ministru Walpole. Admirînd şi elogiind în mod ironic geniul banditesc al lui Wild, vizînd permanent politicienii Angliei timpului şi faptele lor veroase, Fielding realizează în acest roman, scris într-un diabolic ritm şi vervă satirică, o foarte îndrăzneaţă satiră politică, de mare succes public.

Cu *Tom Jones* (1749) Fielding dă primul roman realist masiv al Angliei şi al întregii Europe.

Cei trei prozatori englezi, asupra cărora ne-am oprit mai sus, oglindesc realitatea folosind, am zice, un anumit procedeu alegoric ; căci Robinson, Gulliver, Pamela, sînt un fel de simboluri — în timp ce autorul lui *Tom Jones* este exclusiv un romancier care utilizează stilul direct, un povestitor obiectiv şi un observator sever, minuţios, lucid, al realităţii.

Tom este un copil găsit şi crescut în casa nobilului rural Allworthy, împreună cu nepotul acestuia, Blifil. Tom este un copil înzestrat cu frumoase calităţi morale, în timp ce Blifil este intrigant, rău, egoist. Toţi din casă îl persecută pe Tom. Blifil se îndrăgosteşte de Sofia, fiica moşierului vecin Western, dar ea îl iubeşte pe Tom. Western vrea s-o mărite, din interes, cu Blifil, şi Sofia fuge la Londra. Alungat din casa lui Allworthy în urma intrigilor lui Blifil, Tom o urmează la Londra. Cînd se află că Tom este fiul din flori al surorii lui Allworthy, acesta îl face moştenitorul său, şi Tom se poate căsători cu Sofia.

Romanul aduce un tablou amplu al unei lumi reale, aduce o bogăţie de episoade, evocă atmosfera vieţii familiare, transcrie aspecte caracteristice ale societăţii, surprinde numeroase tipuri semnificative luate din toate straturile sociale, face la fiecare pas aluzii la evenimentele politice ale vremii sau chiar şi la viaţa şi moravurile literare. Semnificativ pentru romanul realist modern pe care-l fundamentează Fielding este faptul că pe scriitor nu-l interesează intriga în sine, ci în măsura în care ea oferă posibilitatea de a prezenta cît mai multe şi mai variate tipuri şi aspecte din viaţa socială. Esenţială în acest sens pentru ideologia lui Fielding este stăruinţa cu care el arată puterea banului asupra omului, scriitorul fiind printre primii care a denunţat dezumanizanta goană după bani.

Printre cele mai alese satisfacţii pe care le oferă cititorului romanul *Tom Jones* sînt numeroasele divagaţii în care autorul are prilejul să-şi

Scanned with OKEN Scanner

arate — fără nici o ostentaţie — vasta erudiţie şi mai ales spiritul său critic, inteligenţa pătrunzătoare şi ironia sa caustică. Fielding aparţine acelei noi categorii de prozatori care nu ţin să dispară, ca creatori, în dosul creaţiei lor. El intervine mereu, ca un spectator, în mersul acţiunii, exprimînd aprecieri şi judecăţi asupra personajelor şi evenimentelor descrise. Iar această alternanţă de planuri subiectiv-obiectiv, fără să destrame iluzia ficţiunii artistice, dă romanului său o savoare particulară, satisfăcînd nu numai resortul imaginativ sau cel emoţional al cititorului, ci şi cel pur intelectual. Mai mult decît atît : în capitolele introductive ale celor 18 „cărţi" ale romanului, autorul avertizează asupra noutăţii tehnicii sale narative (2, 3, 4), dă aprecieri asupra genului miraculos (8), critică obiceiurile criticilor (10, 11), vorbeşte despre nevoia de informaţie a scriitorului (14) etc. Din aceste capitole se poate extrage o articulată concepţie a lui Fielding asupra condiţiilor pe care trebuie să le îndeplinească un adevărat romancier (9), precum şi o întreagă teorie a romanului.

Iată ideile sale principale în acest sens :

Scopul unui roman trebuie să fie în acelaşi timp plăcutul şi utilul, utilitatea constînd în înţelegerea reală a oamenilor şi moravurilor descrise. Scriitorul nu trebuie doar să nareze, ci să dezvăluie şi cauzele evenimentelor, să redea adevărul fără a ascunde aspectele negative, să reţină numai faptele importante şi detaliile semnificative, să stăpînească o cunoaştere temeinică a subiectului.

La începutul cărţii a 9-a, Fielding vorbeşte despre însuşirile indispensabile adevăratului romancier (sau „istoric", cum îl numeşte el, spre a sublinia necesitatea şi importanţa metodei realiste). Prima e geniul.

> „Prin geniu înţeleg acea forţă . . . de a pătrunde tot ce ne înconjoară şi tot ce putem cunoaşte, sesizînd în acelaşi timp deosebirile esenţiale dintre ele. Aceste facultăţi nu sînt altceva decît imaginaţia şi raţiunea".

Dar imaginaţia e concepută nu ca fantezie gratuită, ci ca *„însuşirea de a pătrunde repede şi temeinic adevărata esenţă a tuturor lucrurilor cu care venim în contact"*. — A doua însuşire este „o serioasă cunoaştere a istoriei şi literaturii". Un romancier trebuie să fie un om de vastă cultură :

> „Nu-mi pot închipui că Homer şi Virgiliu ar fi scris cu mai multă înflăcărare dacă, în loc să fie stăpîni pe întreaga ştiinţă a vremii lor, ar fi fost tot atît de ignoranţi ca cei mai mulţi dintre scriitorii zilelor noastre" (14).

Scanned with OKEN Scanner

A treia însușire este legătura cu viața :

> „Firea omenească, adevărata ei înfățișare în viața de toate zilele, nu poate fi observată decît în mijlocul societății".

Apoi, viziunea de ansamblu asupra întregii societăți :

> „Experiența de viață a istoricului (a romancierului) nostru trebuie să fie universală, adică să cuprindă oamenii din toate categoriile sociale ; căci cunoașterea așa-zisei înalte societăți nu i-o va înlesni pe cea a claselor de jos".

În sfîrșit, toate aceste calități sînt inutile dacă romancierul nu este dotat cu :

> „ceea ce se numește în mod obișnuit o inimă bună", cu generozitate și sensibilitate ; căci „nimeni nu poate zugrăvi bine o durere pe care n-o încearcă chiar el atunci cînd o descrie".

În felul acesta, prin teoriile sale pe care le-a aplicat magistral în *Tom Jones,* prin concepția sa potrivit căreia *„omul este subiectul cel mai înalt la care poate aspira pana cronicarului* (=romancierului) *sau poetului"*, Fielding — pe care în entuziasmul său Byron îl numea un „Homer al naturii umane" — rămîne fondatorul romanului realist modern.

Alți romancieri : Goldsmith, Sterne, Smollett

Curentului sentimentalist îi aparține și **Oliver Goldsmith** (1728—74), autorul romanului de mare succes *Vicarul din Wakefield* (1766). Lipsită de puritanismul auster al lui Richardson, oglindă mai variată și multilaterală a burgheziei engleze, opera aceasta este superioară și prin tonalitatea generală firească a povestirii. Simplitatea caracterelor lui Goldsmith și lecția de bunătate ilustrată de acțiunea romanului îl anunță de pe acum pe Dickens.

Laurence Sterne (1713—68) se îndepărtează și mai mult de Richardson. Renunțînd la ostentativa moralizare puritană și lacrimogenă, Sterne scrie un roman al sentimentalismului fără a fi copleșit de sentimentalism. Emoția lui are finețe, varietate, suplețe, este dominată de luciditate și tempe-

rată de un fin simţ al umorului. Artist care ştie să se detaşeze de materia romanului său şi s-o domine, Sterne face un pas remarcabil spre viziunea ironică şi observaţia realistă. Vastul său roman *Viaţa şi opiniile lui Tristram Shandy* (în 9 vol., 1760—67) aduce figuri bine reliefate, dar şi foarte lungi digresiuni, de un atrăgător interes intelectual. Mai consistentă şi mai sobră sub raportul construcţiei, în acelaşi timp de o sigură şi pătrunzătoare observaţie, este *Călătoria sentimentală* (1768), opera care — citindu-se şi azi cu plăcere — s-a bucurat de mare succes pe continent.

Pe linia realismului lui Fielding se plasează **George Smollett** (1721—71). Romanele sale *(Roderick Random, Humphrey Clinker* etc.) se caracterizează printr-un viu realism umoristic şi printr-o acţiune foarte dinamică, amintind formula romanului picaresc.

Reacţiunea aristocratică : romanul „gotic"

6

În jumătatea a doua a sec. XVIII începe o reacţie, de nuanţă aristocratică, împotriva romanului realist.

Un tînăr din înalta societate, **Horace Walpole** (1717—1797) (fiul ministrului conservator Robert Walpole) consideră că romanul, angajat masiv pe drumul realismului, a devenit prea banal şi se decide să-l readucă pe linia romanescului, alimentîndu-l cu episoade, figuri, obiceiuri medievale şi plasîndu-l într-un cadru gotic. Romanul său *Castelul din Otranto* (1764) este primul „roman de teroare", care iniţează o întreagă literatură de acest gen. Eroii sînt nobili sau din lumea eclasiastică, epoca tratată este aceea a evului mediu italian, situaţiile sînt pitoreşti, senzaţionale, terifiante sau supranaturale : în străvechi şi părăsite castele medievale apar stafiile celor ucişi, se aud zornăind lanţurile întemniţaţilor de demult, se deschid trape şi intrări în coridoare secrete, iar pe pereţi, chipurile strămoşilor încep să lăcrimeze sau chiar să iasă din ramele tablourilor . . . Majoritatea acestor producţii sînt lipsite de o valoare artistică, dar popularitatea lor — asigurată de publicul aristocrat în primul rînd — este foarte semnificativă, dacă privim apariţia acestui gen în contextul noilor aspiraţii preromantice.

O atenţie aparte merită doar romanele scriitoarei **Ann Radcliffe** (1764—1823), în care elementele supranaturale, misterioase, sînt reduse în cele din urmă la simple aparenţe, sînt explicate prin cauze materiale (fapt datorită căruia „romanul poliţist" de mai tîrziu îşi găseşte un punct de ple-

Scanned with OKEN Scanner

care în romanele acestei scriitoare). Emoţiile trezite de romanele Annei Radcliffe nu caută cu orice preţ efectele violente, directe, melodramatice, iar cadrul pitoresc se îmbină cu pateticul acţiunii, de ex. în *Romanul pădurii* sau în *Misterele din Udolphe* (1794).

„Romanul gotic" (numit şi „de teroare" sau „negru") abundă în supranatural şi caută efectul uşor al „teroarei". Dar, prin încercarea sa de a crea o atmosferă pitorească, medievală, misterioasă şi puternic emoţională (completată, la Ann Radcliffe, cu un real talent descriptiv şi un intens sentiment al naturii), el a constituit un puternic stimulent pentru creaţia romanticilor, influenţîndu-l şi pe Walter Scott, părintele romanului istoric, scriitor care a preluat „intenţiile" romanului gotic, evitînd însă erorile lui.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Poezia preromantică engleză* ★

1
CADRUL ISTORIC
2
NOILE TEME POETICE ŞI EXPONENŢII LOR: JAMES THOMSON
3
EDWARD YOUNG
4
THOMAS GRAY
5
FALSUL OSSIAN: MACPHERSON
6
WILLIAM BLAKE.
7
ROBERT BURNS.
8
POEZIA PREROMANTICĂ ENGLEZĂ
ŞI LITERATURA ROMÂNĂ.

Cadrul istoric

În 1688 burghezia engleză, printr-o lovitură de stat, înlătură dinastia feudală absolutistă a Stuarţilor, aducîndu-l pe tron pe Wilhelm de Orania. Acestuia i se impune să facă neapărat apel la parlament, singurul care putea rezolva problemele importante. De acum dominaţia marilor proprietari funciari şi a capitaliştilor era asigurată. Mai tîrziu, dinastia de Hanovra (1714) se va arăta şi mai docilă faţă de burghezie, mulţumindu-se să domnească fără să guverneze.

Marele avînt industrial şi comercial are loc acum în dauna ţărănimii care se ruinează şi a meseriaşilor care devin muncitori salariaţi. Anglia deţine supremaţia mărilor şi monopolul comerţului cu negri. Iau fiinţă mari companii comerciale, în urma războiului de 7 ani (1756—63) Anglia cîştigă marile colonii — India şi Canada. Apariţia primelor maşini, a războiului mecanic de ţesut şi a maşinii cu aburi sporesc îmbogăţirea capitaliştilor, totodată determinînd şi apariţia proletariatului industrial.

Toate acestea aduc după sine o predominanţă a mentalităţii burgheziei puritane. Noua literatură puritană, sentimentală, moralizatoare, elogiind spiritul de întreprinditate şi viaţa de interior familiar burghez, va însemna

Scanned with OKEN Scanner

în linii mari un protest, de cele mai multe ori anemic, împotriva inactivității, a imoralității și a vieții încărcate de convenționalism a societății aristocratice.

Noile teme poetice și exponenții lor: James Thomson

Opunîndu-se caracterului fundamental de „convenționalitate" a poeziei clasice aristocratice, poezia preromantică, reflectînd gustul burghez, va căuta expresia emoției sentimentale: este formula generală în care curentul nou poetic poate fi închis. Artificiala viață mondenă este considerată acum seacă, goală, falsă, viciată, rea. Există însă o altă lume, o altă zonă a vieții sufletești și o altă morală, spre care se îndreaptă acum privirile poeților.

Primul element care apare în această nouă atitudine poetică este tema naturii.

În Anglia, tema aceasta și-a găsit climatul cel mai favorabil. Tema se putea alimenta atît din fondul tradiției literare celte, cît și din cel anglo-saxon: să ne amintim de puternicile elemente naturiste din legendele ciclului arthurian celtic cît și din poemul anglo-saxon *Beowulf*. Dar aci trebuie neapărat subliniată deosebirea fundamentală: în timp ce elementul naturist al vechilor poeme avea un caracter mai degrabă senzitiv, în poezia preromanticilor tema naturistă are un caracter prin excelență sentimental.

În forma sa primară, neevoluată, noul sentiment al naturii îl găsim la **James Thomson** (1700—1748); percepția sensuală vie și colorată începe acum să fie învăluită în sentimental, în tonul general al sensibilității.

Marele merit al lui Thomson este de a atrage atenția asupra unui domeniu al poeziei pe care confrații săi contemporani, formați la școala clasicismului francez, preocupați în mod exclusiv de sfera societății urbane și aprofundați — asemenea moraliștilor francezi și englezi — în studierea omului, în satire și reflexii morale, încetaseră de a-l mai cultiva: poezia naturii. Clasiciștii moderni arătau interes față de natură numai în măsura în care natura era un cadru agreabil; scriitorul Renașterii sau al clasicismului modern manevra cadrul naturist ca pe un elegant decor în care își încadra ideala sa lume arcadică de păstori și păstorițe. O natură decorativă și veselă deci, dar care în nici un caz nu era capabilă să suscite în sine emoții puternice, să copleșească pe om prin forța sau prin grandoarea sa. Clasicului îi convine doar natura idilică, dominată de o artificială ordine și armonie. În schimb, poetul preromantic se dăruiește cu

Scanned with OKEN Scanner

pasiune acelor emoţii pe care le provoacă peisajul sălbatic, natura agitată, dezlănţuirea forţelor ascunse ale elementelor.

În capitala operă a lui Thomson, în poemul său intitulat *Anotimpurile*, apare pentru prima dată acest aspect nou al naturii.

E adevărat că felul în care este prezentată de Thomson această natură „romantică" are încă reminiscenţele clasicismului modern. Căci, deşi sursa poeziei sale este însăşi trăirea personală în cadrul unei observaţii precise şi minuţioase a variatelor aspecte din natură (trăsături atît de străine clasicismului modern ce prefera descrierile convenţionale, în care natura era privită mai mult prin intermediul reminiscenţelor literare antice, ale idilei theocritiene şi eglogei virgiliene), totuşi Thomson nu s-a putut debarasa cu totul de maniera clasică a generalizării convenţionale. Niciodată el nu descrie o furtună, un răsărit sau un asfinţit de soare — ci furtuna-tip, răsăritul sau asfinţitul de soare, în trăsăturile generale. El îşi ascunde încă propria-i personalitate, propriile-i sentimente : nimic exaltat în pasiunea sa, totul e moderat.

Cu toate acestea, Thomson este primul poet care se ataşează de exactitatea redării detaliului şi care într-un mic amănunt al peisajului găseşte un interes superior celui pe care i-l oferă viaţa viciată a societăţii urbane.

> „Cu treizeci de ani înaintea lui Rousseau — scria H. Taine — Thomson exprimase toate sentimentele lui Rousseau, şi aproape în acelaşi stil. Ca acesta, el zugrăveşte viaţa de la ţară cu simpatie şi entuziasm. Ca acesta, el opune veacul de aur al simplicităţii primitive, mizeriilor şi corupţiei moderne. Ca acesta, el exaltă iubirea adevărată, tandreţea conjugală, afecţiunea părintească şi bucuriile vieţii de familie. Ca acesta, el combate frivolitatea contemporană. Ca acesta, el laudă seriozitatea, patriotismul, libertatea, virtutea".

O altă temă apare, tratată în noua modalitate proprie preromantismului, la Thomson : tema vieţii ţăranului.

Dragostea sa pentru natură nu-l înstrăinează de interesul pentru oameni. Şi omul spre care se îndreaptă simpatia cordială a lui Thomson este ţăranul, a cărui întreagă viaţă se desfăşoară în mijlocul naturii.

Clasicismul modern a cunoscut tot atît de puţin ţăranul cît şi natura. Idealul acestei culturi de curte şi de salon excludea dintru început orice interes pentru viaţa reală a ţăranului, înlocuind-o prin idilica existenţă a păstorilor şi păstoriţelor, care toată ziua nu fac altceva decît visează, cîntă şi vorbesc despre dragoste : adevăraţi curteni travestiţi ce-şi proiectează

Scanned with OKEN Scanner

în literatură concepţia şi idealurile lor de viaţă superficială. În mod mai apropiat de realitate însă, Thomson vede ţăranul alături de adevăratele sale preocupări zilnice, la muncile cîmpului sau ale gospodăriei, ori în lupta sa cu greutăţile cauzate de capriciile anotimpurilor. Regăsim aci o viaţă mai adevărată de muncă, mai apropiată de viaţa reală. Viziunea sa optimistă redă de predilecţie aspectele vesele rustice, vitalitatea robustă şi inocenţa naturală a ţăranului. Pe de o parte, modul acesta de prezentare contrastează violent cu idealurile artificiale şi false ale clasicismului modern ; pe de altă parte însă constituie însăşi limitarea realismului său, printr-o oarecare idealizare a ţăranului şi relaţiilor sale, o idealizare ce-l anticipează pe J. J. Rousseau, în teza acestuia despre bunătatea omului trăind în natură.

Luată în ansamblul său, poezia lui Thomson încă nu poate fi considerată „revoluţionară", în sensul de a rupe radical cu tradiţiile clasiciste. Dar modalitatea de tratare a unor teme noi, contactul cu realitatea şi bogăţia descrierilor sînt note noi. Nu trebuie să uităm că Thomson trăieşte în plină perioadă de înflorire a clasicismului englez şi ca atare nu putea scăpa cu totul nici de amintirile clasicismului antic, nici de influenţa spiritului literar, încă dominant, al epocii.

Edward Young

Alături de poeţii peisajului şi mergînd mai departe pe linia sentimentalităţii, apar poeţii nopţii, ai morţii şi ai melancoliei, poeţi care în meditaţiile lor nocturne cîntă obsesiile mormîntului şi efuziunile doliului intim, în versuri de un patetic funebru. Un poet (**R. Blair** : *Mormîntul*) evocă atotputernicia morţii şi fiorii mormîntului, purtînd cititorul prin cavouri umede, prin întunecoasele colţuri şi recile morminte de marmură ale mănăstirilor în ruină ; prin cimitirele în paragină unde, la razele palide ale lunii, printre cranii, morminte şi sicrie, trec în tăcere sinistrele cortegii de stafii . . .

Pornind de la Thomson, pentru care toamna era cel mai atrăgător anotimp, poezia preromantică trebuie să ajungă la aceste nuanţe de sentiment printr-o strînsă afinitate internă. În centrul acestui grup de poeţi se situează Young.

Cu **Edward Young** (1683—1765) începe propriu-zis literatura sensibilităţii depresive pînă la maladiv. Thomson îşi exprima sentimentul în mod discret şi indirect ; la Young, pe primul plan trece eul poetului, sensibilitatea refuzînd rigorile clasiciste, principiile măsurii, ordinii, generalităţilor

Scanned with OKEN Scanner

impersonale, principii prin care clasicismul limita sau chiar reprima tumultul vieţii interioare, în cea mai totală autenticitate a sa.

În principala sa operă, meditaţia în nouă cînturi intitulată *Tînguirea, sau gînduri de noapte despre viaţă, moarte şi nemurire* (1742—1745), Young îşi exprimă crezul său poetic, în termeni de adevărată frondă faţă de poetica clasicistă de salon :

> „Nu am nimic comun cu voi, poeţi nebuni pe care bogăţia vă îmbată şi care vă lăsaţi duşi în rătăcire. Dezertori ai raţiunii, amanţi uşuratici ai nebuniei, voi zburdaţi după fantomele strălucitoare ale vieţii ; în entuziasmele voastre zgomotoase voi invocaţi aştrii zilei, voi aduceţi imnuri luminii sale, voi slăviţi falsele plăceri ale unei lumi corupte, pînă cînd glasul vă moare înăbuşit sub linţoliul sicriului. Eu invoc noaptea şi îi caut sfînta sa întunecime, cîntările mele nu sînt cîntări de bucurie, spiritul meu nu aspiră de loc la ruşinoasa onoare de a ieşi din cătuşele raţiunii". Dar „cătuşele raţiunii" nu îl vor lega de considerarea realităţii materiale, căci „ajuns la capătul zborului gîndirii ea recunoaşte că numai în lumea morală trebuie căutată adevărata măreţie".

Resorturile intime ale acestei poetice trebuie căutate în revolta poetului constatînd viciile profunde ale unei societăţi ce dispreţuieşte „lumea morală" :

> „Văd o haită numeroasă de oameni strălucitori, sfărîmînd graniţele legilor, trecînd dincolo de hotarele dreptăţii, lupi ai jafului, vulpi ale vicleniei, chinuind pe alţii sau fiind ei chinuiţi, pînă cînd moartea, acest neobosit vînător, vine să-i închidă în lăcaşul lor cel de pe urmă" (V).

În faţa acestui spectacol, poetul simte o vie simpatie pentru cei oprimaţi, proclamînd egalitatea tuturor oamenilor, regi sau sclavi toţi sînt egali, toţi sînt fraţi :

> „Om trufaş şi plin de deşertăciune, care nu-ţi recunoşti fraţii, care îţi verşi neîncetat dispreţul şi ocara asupra sclavilor tăi, ştii tu că acest dispreţ se răsfrînge asupra ta ? Ce îndrăzneşti să spui ? Sclavii tăi ? Ei sînt egalii tăi ! Dacă ei nu sînt decît oameni, oare tu eşti un zeu ? Natura a putut oare crea această enormă deosebire între două fiinţe ale aceluiaşi neam omenesc ?" (XIV).

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul răului social, prin urmare, pornește din asuprire, din aroganță, din inegalitatea materială, din pofta nesățioasă de avere ; dar,

> „adevărata comoară nu este de loc ascunsă în minele Indiei . . . ea este în acest suflet atît de bogat, atît de sublim, rațional, nemuritor . . . Nu nădăjdui să afli pacea în bogăție . . . Sufletul este singura comoară a omului“ (ib).

Dezgustat și învins de mizeriile vieții și de prăbușirile sale sufletești, poetul caută împărăția morții :

> „Fericit este omul care, dezgustat de plăcerile mincinoase ale unei lumi frămîntate, și de toate aceste deșarte bucurii care stau între sufletul nostru și adevăr, se înfundă de bună voie în umbra deasă și tăcută a chiparoșilor, cercetează bolțile sepulcrale luminate de făclia morții și își petrece timpul printre morminte . . .“ (V).

Căci moartea este supremul bine, fiindcă eliberează sufletul din închisoarea trupului (V), îl eliberează din această lume de suferințe și de nedreptăți, din acest „vast lăcaș de doliu încărcat de morminte“ (III), din acest „vast mormînt“ (IV). Dar omul este nemuritor prin spirit ; și creațiile civilizației îl înalță pe om :

> „Coboară-ți privirile asupra globului : el este acoperit de dovezile nemuririi sale . . . Geniul său dispune ca un stăpîn asupra elementelor ; iar natura, devenită slujbașa sa, lucrează după poruncile lui . . . Omul este un zeu . . . Nimic nu-i rezistă omului. Nou creator, rival momentan al eternului creator, el desăvîrșește universul . . .“ (IX).

De astădată găsim aci cînturi de adevărat imn viguros și optimist adus forțelor creatoare ale omului. — Dealtminteri, încă Thomson (în alegoria *Castelul Nepăsării*) arăta cum oamenii adormiți de vrăjitoarea „Nepăsarea“ sînt treziți de cavalerii „Meșteșug“ și „Industrie“ : accentul social este evident în această condamnare a indolenței aristocratice, precum evident este și sensul burghez de apologie a hărniciei și muncii.

Ceea ce aduce nou în literatură acest poet de mare răsunet european este forța atotputernică a sentimentului. Peisajul este perceput ca un simplu element decorativ. În schimb, de-a lungul operei domină tenebrele medita-

ţiei nocturne, împletindu-se cu o gravă melancolie pesimistă, exprimîndu-se ca în acest caracteristic fragment din prima elegie :

O, somnule, îmbălsămat şi dulce,
Întăritor al Firii obosite !
Ca lumea şi el vine doar în treacăt
La cei căror norocul le zîmbeşte,
De cei nenorociţi se depărtează.
Cu aripa-i de puf el zboară iute,
Departe de durere, şi se lasă
Pe genele de lacrămi ne-ncărcate.
Dup-o odihnă scurtă, turburată,
(Ca-ntotdeauna), mă deştept acum.
Ah, cît de fericiţi mai sînt aceia
Ce nu se mai deşteaptă niciodată !
Zadarnic ar fi, totuşi, dacă vise
Ne-or chinui-n morminte . . . — Mă deştept,
Ieşind ca dintr-o mare zbuciumată
De vise, -n care gîndul meu, pierdut
Şi desperat, din val în val aleargă,
Tot prin nenorociri închipuite,
Pierzîndu-şi cîrma minţii, la-ntîmplare.
Amarnică schimbare ! Tot mai rău !
Prea scurtă este ziua pentru chinu-mi !
Şi noaptea-n culmea stăpînirii ei
Întunecate, este ca lumina
De soare faţă de amara-mi soartă !

Thomas Gray

Poetul considerat cel mai complet reprezentant al poeziei sentimentului este **Thomas Gray** (1716—71).

Dar sentimentalismul inspirat de contemplaţia naturii se complică acum cu pasiunea contemplării trecutului, a ruinelor, a mormintelor, a vieţii celor umili şi oropsiţi. Talentul lui Gray are o trăsătură nouă : disciplina lucidă a compoziţiei, armonia tonului general şi perfecţiunea formei, un talent disciplinat care însă lucrează pe un fond de inspiraţie dat în principal de emoţii. Iar fondul acesta de sensibilitate, acută pînă la melancolia cea mai gravă, exprimată în armonia unei forme artistic lucrate, capătă

expresia artistică cea mai înaltă, în cunoscuta sa *Elegie scrisă într-un cimitir de la țară* (1750).

Elegia care l-a făcut pe Gray numaidecît celebru începe printr-un tablou ritmat în cadențele monotone ale melancoliei ce dă atmosfera unei înserări rustice :

„Clopotul sună cu glas de bocet sfîrșitul zilei, peste cîmpii turmele trec încet spre staule, mugind. Țăranul se îndreaptă obosit spre casă, lăsînd întreaga lume pe seama întunericului și a gîndurilor mele.

„Acum priveliștea strălucitoare se topește în lumina palidă a amurgului și văzduhul se umple de o liniște solemnă ; doar cărăbușul bîzîie, urmîndu-și rotocoalele zborului său, iar din depărtări se aud tălăngile somnoroase ale turmelor".

Dar liniștea peisajului crepuscular este destrămată de tulburătorul și sumbrul plîns al cucuvelei, pasărea cea mai potrivită unui decor preromantic. În cimitirul satului, sub umbra chiparoșilor, se odihnesc pașnicii locuitori de altădată ai unui cătun :

„ei sînt închiși pentru totdeauna în strîmtul lor lăcaș... Proaspăta chemare a dimineții cu răsuflarea-i îmbălsămată de miresme, strigătele vesele ale rîndunicii, glasul limpede al cocoșului și ciripitul păsărilor nu îi vor mai deștepta niciodată din culcușul în care se odihnesc".

Nici plăcerile familiare ale căminului, continuă poetul, nu se vor mai întoarce pentru ei și nici viguroasa viață de muncă a cîmpului. Gray admiră simplitatea vieții acestora și destinul lor lipsit de glorie, arătînd pe un ton de moralizare că „orgoliul descendenței strălucite, pompa puterii, toate avantajele pe care le dau bogăția și frumusețea, așteaptă la fel ora inevitabilă : toate cărările gloriei nu duc decît la mormînt".

Morala se desfășoară în rezonanțe sociale mai largi :

„Oare un mausoleu încărcat cu o inscripție lungă sau cu o statuie poate chema din nou la viață cenușa rece a trupului ? Sau glasul oamenilor ar putea deștepta oare tăcerea pulberei ? Sau tămîierile lingușitoare, ar putea ele fermeca auzul nesimțitor al morții ?"

— În schimb, acestor oameni simpli sărăcia le-a înghețat geniul creației ; în desconsiderata viață a celor umili, avînturile creatoare sînt înăbușite —

> „după cum mii de nestemate stau închise în scorburile munților sau în prăpăstiile oceanului ; după cum mii de flori răsar ca să înflorească nevăzute de nimeni și să-și risipească farmecele în singurătatea pustiului". Pe de altă parte însă, obscuritatea soartei lor i-a ferit de viciile, de ambițiile și de crimele politice : „ei nu s-au înălțat pe tron urcînd trepte udate de sînge ; ei n-au închis porțile îndurării în fața oamenilor. Ei n-au trebuit să-și ascundă niciodată un obraz înroșit de rușine, nici să lupte cu sfîrșelile unei conștiințe îngrozite... Departe de intrigile josnice, dorințele lor nu s-au rătăcit de pe drumul drept ; ei și-au urmat fără zgomot calea ce le-a fost hărăzită în această vale a vieții".

Și *Elegia* se încheie concentrînd meditația asupra persoanei poetului care, într-o bună zi, nu va mai străbate aceste locuri singuratice, va dispărea pentru veșnicie, iar deasupra pietrei de mormînt se va putea citi epitaful vorbind despre *„un tînăr pe care gloria și norocul nu l-au cunoscut"*, dar care și-a vărsat cu generozitate lacrimile asupra soartei celor nenorociți.

Prin intensitatea sentimentului cu care exprimă pateticul destinului uman, Gray a deschis orizonturi noi poeziei mormintelor, *Elegia* sa cunoscînd imediat un succes imens și bucurîndu-se de o extraordinară răspîndire în toată Europa la sfîrșitul sec. XVIII și în prima jumătate a secolului următor.

Falsul Ossian : Macpherson

Dar Gray a fost și un pasionat al antichităților scandinave, sondînd oceanul superstițiilor medievale, al legendelor și credințelor străvechi, al miraculosului naiv din tradițiile populare. Preocupările acestea indică laturi noi ale literaturii preromantice.

Astfel, un poet ca **Percy** (1729—1811) se îndreaptă spre poezia populară, culegînd balade vechi scoțiene și englezești. Pentru prima dată publicul cititor englez intra în contact cu esența poeziei populare, în spontaneitatea, energia, simplitatea sinceră și naivă, a cărei sensibilitate obosită de convenințele mondene și de convențiile stilului poeziei clasicișților ancorează

ca într-o reconfortare plăcută. În acest „secol al luminilor", de luciditate raţională, aridă, nefavorabilă inspiraţiei lirice, privirile se îndreaptă şi spre trecut, spre a căuta satisfacerea cerinţelor emoţionale.

Se traduce, se adună, se compilează, se modifică, se falsifică chiar producţiile literare populare naţionale. Este aprofundat evul mediu scandinav, literatura irlandeză, cea islandeză a poeziei runice, mitologia scandinavă ; dar efectul acestei inspiraţii, izvorîte din zone geografice mai îndepărtate, este neutralizat de prestigiul mai puternic al modelului celtic, ridicat la orizontul atenţiei generale prin opera lui **James Macpherson** (1736—96).

Scoţianul Macpherson începe prin a publica o lucrare modestă, intitulată : *Fragmente dintr-o veche poezie, adunate din ţinuturile muntoase scoţiene, traduse din gaelică.* În introducere autorul comunică, modest, că şi-a dat toată silinţa să traducă, şi nimic altceva, aceste cîntece datînd din sec. III, promiţînd că va continua cercetările spre a da de urma vreunei epopei. Succesul a fost răsunător. Şi iată că în curînd poetul se întoarce din ţinuturile muntoase ale Scoţiei cu traducerea unui mare poem atribuit bardului gaelic Ossian, intitulat *Fingal ;* în anul următor publică o altă epopee, *Temora,* iar peste doi ani, o ediţie completă a *Operelor lui Ossian.*

Toată lumea literară a rămas uluită la citirea vechilor cîntece gaelice redate într-o minunată proză ritmică engleză. Stilul original al unei poezii primitive vibrînd de pasiune, intensitatea sa lirică şi frumuseţea peisajului descrise în contururi vagi şi în termeni de o sonoritate particulară au produs o impresie deosebit de profundă. Poemele au fost traduse şi imitate aproape în toate limbile europene, bucurîndu-se de o extraordinară popularitate. Nici un poet englez, nici chiar Shakespeare, nu se bucurase încă de o faimă atît de covîrşitoare ca Ossian. Criticii literari renumiţi discutau superioritatea lui Ossian asupra lui Homer ; poeţi ca Goethe, teoreticieni ca Herder, scriitori ca Chateaubriand îl admiră cu entuziasm ; iar pentru Napoleon, adjectivul „ossianic" era epitetul superlativ ce se putea acorda unei producţii literare.

Dar, somat fiind — fără rezultat — să producă dovada textelor originale şi după o dispută ce a durat patru decenii, falsul lui Macpherson a fost stabilit. În realitate, din punctul de vedere al evoluţiei spiritului literar, interesează mai puţin existenţa integrală sau integral-autentică a unor texte originale ossianice. Important este faptul că resturile de legende gaelice pe care le-a cules prelucrîndu-le Macpherson răspundeau gusturilor preromantice. În plus, poetul scoţian găsea în ele căutata justificare a sentimentului naţional scoţian, aspiraţiile scoţiene la reînvierea unui eroism străvechi, a unei frumuseţi în acelaşi timp simple şi graţioase, frumuseţe voalată de negurile îndepărtatului trecut naţional. Acestea erau cel puţin

Scanned with OKEN Scanner

concepţiile, aspiraţiile, tendinţele preromanticului Macpherson ; iar acolo unde ele nu erau satisfăcute de materialul concret, poetul a introdus, a suprimat, a refăcut, a înfrumuseţat fără scrupulele unui „cercetător" folclorist, dar cu simţul unui adevărat artist.

Motivul central al acestor poeme este sentimentul emoţionant de regret după timpurile străvechi, reînvierea unor imagini glorioase şi tristeţea copleşitoare a prezentului. Acest fond sentimental, profund liric şi primînd absolut asupra epicului, anecdoticului, episodicului, este dramatizat în numeroase incidente patetice. De fapt, opera porneşte de la intenţia unor construcţii epopeice — dar personajele, episoadele şi incidentele sînt doar un pretext : pe primul plan stă elementul liric. Căci personajele poemelor rămîn doar nişte umbre mişcîndu-se în indecisul negurilor şi visului ; depărtarea lor în trecutul istoric şi legendar, proporţiile lor flotante şi vagul contururilor exercită asupra cititorului un farmec de taină. Iar în jurul personajelor poetul a schiţat un seducător şi sălbatic decor de ceţuri, torenţi şi stînci : pentru sufletele obosite de precizia aridă şi monoton de ordonată a scriitorilor clasicişti ai vremii, peisajul ossianic aducea poezia indecisului şi atracţiile nelămurite ale infinitului.

Iată, spre exemplificare, două fragmente din episodul *„Cîntecelor din Selma"* (într-o traducere după original, întrucît traducerea românească a lui Kostya Rovine — Ossian, *Poeme gaelice*, Bucureşti, 1915 — pare a urma traducerea franceză, admirabilă dar prea liberă, a lui P. Christian : *„Ossian"* etc. Paris, 1901, realizînd un text frumos, dar mult prea îndepărtat de simplitatea căutat eliptică a stilului care la Macpherson se vrea mai primitiv) :

„O stea a nopţii care coboară ! Albă este lumina ta la apus ! Tu îţi înalţi creştetul limpede printre nori ; paşii tăi sînt majestoşi de-a lungul colinei. Ce vezi tu pe cîmpie ? Vînturile învolburate s-au liniştit. Murmurul pîrîului se aude din depărtare. Mugind, valurile se ridică pe stîncile îndepărtate. Musculiţele serii zboară cu slabele lor aripi ; zumzetul lor se întinde peste cîmpie. Ce vezi tu, lumină strălucitoare ? Dar tu surîzi şi pleci. Valurile norilor se adună vesel în jurul tău, scăldîndu-ţi părul frumos. Adio, rază tăcută ! Să se înalţe acum lumina sufletului lui Ossian ! Şi iată că el reînvie în toată puterea sa ! Văd prietenii mei plecaţi. Se adună pe dealul Lora, ca în zilele anilor de demult. Fingal vine şi el, asemeni unei coloane umede de ceaţă ; vitejii săi îl înconjoară. Şi îi văd barzii cîntecului, pe Ullin cel cu părul cărunt ; pe majestosul Ryno ! Pe Alpin cel cu glas me-

Scanned with OKEN Scanner

Iodios ! Pe dulcea şi plîngătoarea Minona. O, cum v-aţi schimbat, prietenii mei, din acele zile ale serbării din Selma, cînd ne luam la întrecere, asemenea zefirilor primăverii care zboară deasupra dealurilor, aplecînd la pămînt iarbă ce şuieră domol. . ."

„. . . Dar acum, bătrîneţele mi-au îngheţat glasul. Sufletul meu e stins. Din cînd în cînd, mai văd încă umbrele barzilor şi ascult cîntecul lor plăcut. Aducerea aminte însă mă părăseşte. Aud chemarea anilor : „De ce cîntă Ossian ?" — îmi strigă ei, în treacăt. „În curînd el va zăcea în lăcaşul său strîmt şi nici un bard nu-i va mai reînvia renumele . . . Rostogoliţi-vă, voi ani întunecaţi ! Nici o bucurie nu-mi mai aduceţi voi ! Să se deschidă mormîntul lui Ossian, căci puterile l-au părăsit . . . Fiii cîntecului sînt duşi întru odihnă. Vocea mea rămîne ca o răsuflare ce murmură singuratecă pe o stîncă înconjurată de apele mării, după ce vînturile s-au potolit".

Cunoscînd cea mai largă răspîndire pe continent, ossianismul, care a adăugat moduri noi poeziei preromantice, este unul din canalele prin care literatura preromantismului englez a acţionat hotărîtor asupra formării romantismului european.

William Blake

6

William Blake (1757—1827) este o apariţie singulară în epocă, o personalitate complexă, contradictorie, un izolat, cunoscut în timpul său de un cerc foarte restrîns şi „descoperit" tîrziu.

Format la şcoala raţionalistă a marilor enciclopedişti francezi (manifestîndu-şi şi aspiraţiile spre libertate proprii veacului său prin admiraţia exprimată faţă de Revoluţia franceză), Blake a fost totuşi atras de atitudinile misticilor (Swedenborg, Boehme), de ocultism, gnosticism, magie etc. În gîndirea lui însă, ceea ce domina era preocuparea etică, nu latura mistic religioasă ; ca atare, poetul era (de ex. în poemele *Băieţelul de negru, Hornarul, Joia mare, Micul vagabond* etc.) deosebit de sensibil la aspectele mizeriei şi nedreptăţii sociale :

Pe cîte străzi străvechi am rătăcit
Pe-unde Tamisa licăre arginţi,
În oameni, peste tot am întîlnit
Peceţi de slăbiciuni şi suferinţi.

Scanned with OKEN Scanner

În oamenii aceştia care gem,
În scîncetele plodului, pierdute,
În orice glas, în fiece blestem,
Aud cătuşele de om făcute.

Asemenea note apar mai tîrziu. La început, volumul *Cîntecele inocenţei* prezenta o poetică a simplităţii şi ingenuităţii, o poezie a bucuriei şi iubirii, o poezie a contemplaţiei pure dominate de o candidă facultate de uimire : universul era văzut cu ochii copilăriei. Ulterior (în culegerile *Cîntecele experienţei* şi în *Cărţile profetice*) îşi vor face apariţia accente de profundă durere şi de revoltă contra lumii răului. Viziunea poetului devine acum întunecată :

Dar n-a fost un zimbet zîmbit vreodată
Ca singurul zimbet pe lume,
Acela-ntre leagăn şi groapă zîmbit,
O singură dată — sub genele serii ;
Şi-odată zîmbit, a sosit
Sfîrşitul întregii mizerii.

Atitudinea spirituală, filozofia, universul poetic al lui Blake sînt ale unui vizionar. Exaltînd — ca nici un alt poet din timpul său — drepturile supreme, absolute ale imaginaţiei ; considerînd că poetul este un profet care transmite omenirii, prin poezia sa, un mesaj al divinităţii (dar al unei divinităţi concepute ca entitate metafizică, nu în termenii religiei), Blake apelează des la mituri şi simboluri, — de obicei obscure, plurivalente, haotice, dar de o reală pregnanţă şi forţă lirică. Viziunea mitică, de o grandoare impresionantă, îi serveşte „să dramatizeze problemele, eternele principii sau caractere ale vieţii umane. Orice poezie sublimă era în concepţia sa esenţialmente alegorică“ (M. Praz).

Niciodată această grandioasă viziune mitică nu capătă o atît de profundă rezonanţă filozofică şi o vibraţie lirică atît de puternică, decît atunci cînd învăluie, spre a-l descifra în termeni sumbri, destinul omului.

Cum şi-aşteaptă sămînţa, înfrigurată, floarea şi rodul,
Cum se uită micul ei suflet, neliniştit, pe întinderea limpede
Dacă vînturi înfometate nu trec prin depărtări cu vestmîntul lor nevăzut ;
La fel caută Omul copacul, şi iarba, şi peştele, pasărea, fiara....
. . . . . .

Omul trebuie să trudească, şi să sufere, şi să înveţe, şi să uite, şi să se întoarcă
În valea neagră de unde a venit, şi să-şi înceapă truda din nou, de la capăt.
În suferinţă oftează, în suferinţă trudeşte în universul lui ;
Suferind în păsări deasupra adîncurilor, sau urlînd în lup,
Deasupra celui ucis, şi mugind cu vitele şi cu vînturile,
Şi plîngînd pe Orc şi pe Urizen în nori şi în focuri lugubre,
Şi în geamătul naşterii şi în vaietul morţii glasul lui
E-auzit de întreg universul. Oriunde creşte un fir de iarbă
Sau mugureşte o frunză, Omul Etern e văzut, e-auzit, e simţit,
El cu toate suferinţele lui, pînă cînd îşi reia fericirea pierdută.

O poezie deci a marilor probleme ale existenţei ; o poezie care, prin toate datele sale de structură, nu se putea opri — în elanul voinţei sale de expresie energică şi imediată — să respecte nici convenţiile unei prozodii convenţionale, regulate.

7

Robert Burns

Poetul robust al epocii, de o fizionomie spirituală diferită de cea a poeţilor preromantici trataţi mai sus, a fost un ţăran scoţian, **Robert Burns** (1759—96), născut şi crescut într-o colibă în care „timp de mulţi ani carnea de la măcelărie a fost un lucru necunoscut“ — după cum îşi va aminti el mai tîrziu. Încă din copilărie trebuie să ducă toată munca grea a cîmpului : „Muncă necontenită de ocnaş, asta a fost viaţa mea“. Citeşte însă mult, „notînd cu grijă, cîntec de cîntec şi vers de vers, ceea ce era adevărat, duios, sublim, pentru a le putea deosebi de ceea ce este afectat şi umflat“, mărturiseşte viitorul poet, a cărui poezie va fi, mai presus de orice, adevărată. Adevărată şi viguroasă, directă, şi sinceră, variată şi proaspătă : o poezie izvorîtă din contactul direct cu viaţa aspră şi din trăirea imediată a vieţii poporului.

Burns începe prin a îndrăgi poezia poporului său şi astfel vechile balade scoţiene îşi pun amprenta, de pildă, pe balada sa de savuros umor ironic *Tom O'Shanter*. Poezia populară de dragoste îşi lasă de asemenea urmele în creaţia lui *(Un roşu trandafir, Iubita marinarului)*, deşi Burns nu este un sentimental platonic în dragoste, ci un epicurian sensual, instinctiv, ca o forţă a naturii. Dar mult îi reţine atenţia şi calda simpatie lumea celor umili şi oropsiţi. Într-unul din cele mai remarcabile poeme ale sale, *Cer-*

Scanned with OKEN Scanner

şetorii veseli („The jolly begars"), declasaţii acestei vieţi cîntă sincer, vesel, dar sînt şi revoltaţi împotriva privilegiaţilor societăţii :

> „Să-i ia dracu pe cei protejaţi de lege ! Libertatea este un ospăţ măreţ ! Curţile au fost clădite pentru mişei ! Iar bisericile, spre mulţumirea preoţilor ! Ce-nseamnă un titlu sau averea ? Ce-nseamnă grija bunului renume ? Dacă noi ducem o viaţă de plăceri — cui, ce-i pasă" ?

Burns este în primul rînd un revoltat. Un revoltat împotriva bogătaşilor satului (*Bătrînul Rob Morris*), împotriva tiraniei politice şi entuziasmat de izbucnirea revoluţiei franceze (*Arborele libertăţii*), împotriva nobilului, împotriva acestui „vierme al pămîntului care nu bagă în seamă cererea săracului şi nu se gîndeşte că lîngă el stau o femeie plîngînd şi nişte copii care cer pîne". Un revoltat împotriva ordinii sociale care nu vrea să vadă că un ţăran preţuieşte mai mult decît un nobil.

Burns nu cruţă de loc nici biserica, nici pe slujitorii ei. Depăşindu-şi în gîndire contemporanii, el este un deist : pentru el Christos n-a fost decît un om inspirat, iar religia însăşi nu este mai mult decît un sentiment poetic. Adunările religioase, ale puritanilor chiar, nu sînt decît nişte „bîlciuri sfinte" ; „Dacă Satan ar veni, ca pe vremuri, în mijlocul acestor fii ai Domnului, ceea ce ar vedea aici l-ar face să se-ntoarcă îngrozit în iad", scrie poetul într-o strofă.

Forma umoristică pe care o îmbracă adeseori diatriba lui împotriva ipocrizei, în general, nu diminuează virulenţa satirei sale (*Epitaf pentru Willi Fariseul).*

Ceea ce este însă mai realizat artistic în poezia sa este expresia sentimentului demnităţii omeneşti. Ura sa contra tiraniei, contra răutăţii, egoismului şi aroganţei nobiliare, contra bogăţiei şi bogătaşilor, contra ipocriziei clerului sau a puritanismului în genere, ideea egalităţii de la natură a tuturor oamenilor — toate acestea sînt pornite în numele şi dintr-un profund sentiment al demnităţii omului. Poezia *Omul e om, să ştii* — pe care Şt. O. Iosif a tradus-o puţin liber sub titlul *În ciudă* — concentrează aspectele esenţiale ale tematicii lui Burns, ca în aceste ultime strofe :

Vedeţi voi pe-acela, — el cică-i boier,
Şi ţanţoş ce umblă — în ciudă !
Asculte-l toţi proştii şi-nalţe-l la cer,
El tot e-un netrebnic — în ciudă !
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Un rege îl poate-ncărca din prisos
Cu nume și-onoruri — în ciudă !
Dar vrednic să facă din om ticălos
Nu poate nici dînsul — în ciudă !
(. . .) Oricît e de sus și oricît de semeț,
Nimic nu-i mai sfînt, și nimic mai de preț
Ca mintea și cinstea — în ciudă !
De-aceea rugați-vă Domnului sfînt,
Să lupte tot omul — în ciudă !
Ca mintea și cinstea să aibă cuvînt
Pe lumea aceasta — în ciudă !
(. . .) Veni-va ea vremea înscrisă pe steag,
Cînd om către om să-și întindă cu drag
O mînă de frate — în ciudă !

La vîrsta de douăzeci și patru de ani, Burns își publică volumul de *Poeme*, cele mai multe în dialectul scoțian (1786), al cărui succes răsunător i-au deschis ușile tuturor saloanelor din capitala Scoției. Dar după mai puțin de un an petrecut aici, poetul se întoarce la viața sa de țăran, fortificat în mîndria sa de om simplu, sărac dar cinstit. Poezia sa optimistă, viguroasă, aspră este înviorată de sănătoasa viață rustică, de bunul simț și umorul popular, de melodia și ritmurile poeziei populare. În această ambianță materială și spirituală și-a creat Burns opera. O operă spontană, sinceră, directă, francă, scrisă de poet nu cum „se scrie", ci cum vorbește și gîndește el.

Poezia preromantică engleză și literatura română

8

Poezia preromantică engleză n-a fost străină scriitorilor români de la începutul secolului trecut. Temele acestei poezii au cunoscut o mare răspîndire în toată literatura europeană. Dar, cu privire la circulația temelor literare trebuie să facem o observație, valabilă aci și întotdeauna.

Temele literare circulă și capătă răsunet, însă nu la întîmplare. În primul rînd, ele nu sînt căutate decît în cazul unei analogii de împrejurări istorico-sociale, de stare de spirit, între țara în care au apărut și țara care le receptează. În al doilea rînd, ele suferă modificări, nuanțări, amplificări, diminuări, capătă sensuri noi potrivit realităților, nevoilor, aspirațiilor societății din țara în care temele și motivele sînt primite. Cu alte cuvinte, o

Scanned with OKEN Scanner

influenţă literară capătă consistenţă, valoare şi proporţii numai atunci cînd ea vine să ofere unor năzuinţe neclare modalitatea unei forme, cînd vine să cristalizeze tendinţe anterior existente în mediul care o primeşte.

Exemplul temei preromantice a mormintelor este lămuritor. În Anglia unei burghezii lipsite acum de vigoare revoluţionară, nemulţumirea lui Gray va căpăta forma decepţională a retragerii neputincioase în lumea mormintelor. Într-o Germanie stăpînită de zeci de tirani feudali, tema mormintelor (Schubart, *Cavoul princiar*) va servi ca armă de luptă contra acestor prinţi a căror mărire şi tiranie nu este decît o deşertăciune în faţa morţii. În Italia subjugată de dominaţia străină a Habsburgilor, Ugo Foscolo (*Mormintele*) va utiliza tema ca un îndemn la eroismul pe care l-au dovedit şi strămoşii romani ale căror morminte sînt evocate. În Ţările Româneşti din preajma anului revoluţionar 1848, tema mormintelor va fi cultivată cu acelaşi sens de îndemn spre înlăturarea jugului asupritor otoman şi a asupririi fanariote (Cîrlova, Gr. Alexandrescu).

Milton, poetul anterior preromanticilor, îl inspiră pe I. Heliade Rădulescu (*Căderea dracilor*) încă din 1842. Prima traducere integral însă din Milton, *Paradisul pierdut* (1839), a rămas în manuscris. În afara altor traduceri fragmentare, o traducere integrală a acestei opere dă şi Barbu Lăzureanu (1889), cu totul inutilizabilă azi.

Primul poet englez cunoscut de noi este Young, pe care Lazăr Asachi îl traduce dintr-o versiune rusă (1819). Frumoasă este traducerea lui S. Marcovici, din franceză (1831), sau cea a lui Andrei Mureşanu. Young este poetul care îi influenţează pe Cezar Boliac şi pe Gr. Alexandrescu. Elegia lui Gray este tradusă — sau mai degrabă imitată — de Gh. Asachi, iar din Macpherson traduc Cezar Boliac, Eliade sau Kostya Rovine — acesta din urmă opera integrală, dar într-o versiune mult alterată. Să mai menţionăm excelentele traduceri ale lui Dan Duţescu, Mihnea Gheorghiu şi Leon Leviţchi din Burns (*Poeme*, 1959), sau ale lui Cicerone Theodorescu din Blake (*Poeme*, 1957).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura germană în sec. al XVIII-lea* ★

1
SECOLUL AL XVII-LEA ÎN GERMANIA. GRIMMELSHAUSEN.
2
CADRUL ISTORIC ŞI CULTURAL AL SEC. AL XVIII-LEA.
3
KLOPSTOCK ŞI WIELAND
4
LESSING ESEIST
5
TEATRUL LUI LESSING
6
MIŞCAREA „STURM UND DRANG"
7
HERDER
8
ŞCOALA DIN GÖTTINGEN: BÜRGER, SCHUBART
9
NEOUMANISMUL GERMAN
10
HÖLDERLIN
11
SCHILLER, ESEISTUL ŞI POETUL
12
DRAMATURGUL

1 *Secolul al XVII-lea în Germania. Grimmelshausen*

Ca şi în Franţa secolului anterior, veacul al XVII-lea în Germania înseamnă epoca guvernării absolutiste monarhice. Din nefericire însă, absolutismul nu urmăreşte aici — ca în Franţa — nici unificarea ţării, nici nu realizează în nici un fel sprijinirea burgheziei împotriva sistemului feudal. Luptele dintre împărat şi tiranii locali, apoi războiul de trizeci de ani au dus la o stare de mizerie mai accentuată, la disoluţia politică a imperiului, la întărirea tiraniei locale şi la absenţa sentimentului patriotic.

Spectacolul unei ţări devastate şi fără perspective de ameliorare a stării de lucruri paralizează orice energie morală. Tradiţiile literare naţionale nu mai găsesc nici un ecou în public. Cînd o influentă personalitate literară ca Martin Opitz recomandă utilizarea de către literaţi a dialectului german din Nord (îndeplinind astfel pentru poezie rolul pe care îl avusese Luther pentru proză), el rămîne totuşi la imitarea anticilor şi a poeţilor francezi

ai „Pleiadei". Astfel, scriitorii se îndreaptă spre literaturile străine : protestanții spre cea franceză, iar catolicii spre cea italiană. Și cum numeric protestanții domină, precumpănitoare va fi influența franceză. Aceste spirite libere importă masiv literatura franceză, importul acesta paralizînd de asemenea creația originală.

Singura operă literară remarcabilă din sec. al XVII-lea este romanul lui **Hans Jacob von Grimmelshausen** (1625—76), intitulat *Simplicius Simplicissimus* (1668). Moment caracteristic pentru ilustrarea influenței romanului picaresc spaniol în alte literaturi, opera povestește aventurile prin care trece un copil pînă ajunge la maturitate, în timpul războiului de 30 de ani. Prin realismul dominant și adeseori brutal al descrierii stărilor de lucruri și oamenilor din această perioadă, opera devine cel mai viu moment literar al epocii și — pe plan literar european — un caracteristic moment al barocului.

Este povestirea vieții și aventurilor unui copil părăsit, crescut de niște țărani, învățat de un pustnic să citească, apoi luat de soldații suedezi în tabăra lor și trăind mai mult timp viața acestora. Este partea cea mai interesantă a romanului, prin valoarea sa de document — de un realism puternic, uneori chiar alunecînd în obscen — asupra moravurilor soldățești și pustiirii țării. Îngrozit la început de cele văzute, Simplicius e contaminat și el de vicii, pentru ca la urmă, după numeroase peripeții, să devină pustnic. Relieful personajului central, fondul său de onestitate, tabloul puternic zugrăvit al mizeriei țării, stilul rapid, simplu, clar, toate calitățile acestea impun atenției acest cel mai valoros roman al lui Grimmelshausen.

Cadrul istoric și cultural al sec. al XVIII-lea 2

Situația internă a Germaniei din sec. al XVII-lea se continuă, agravîndu-se, și în veacul următor.

În timp ce monarhia austriacă multinațională ocupă ținuturi întinse și asuprește o mulțime de popoare, se ridică noul regat al Prusiei, stat milităresc, ocupînd sub raportul numărului soldaților al patrulea loc din Europa și bazîndu-și politica internă pe acapararea pămînturilor țărănești de către moșierii prusaci, iar politica externă, pe cotropirea brutală și anexarea regiunilor învecinate.

Nimic nu ne poate înfățișa mai limpede starea în care se afla Germania în această epocă, și în special în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, decît clasica pagină dintr-o lucrare a lui Engels (*The State of Germany*) :

Scanned with OKEN Scanner

„Germania nu era decît o masă în putrefacţie şi în dezgustătoare descompunere. Nimenea nu se simţea în largul său. Comerţul, industria şi agricultura ţării erau reduse la o nimica toată. Ţărănimea, comercianţii şi industriaşii suportau dublul jug al unui guvern sîngeros şi a stării de înapoiere a comerţului. Nobilimea şi prinţii găseau că veniturile lor, cu toate că îşi storceau bine supuşii, nu ajungeau la nivelul cheltuielilor lor tot mai mari. Totul mergea prost şi o nemulţumire generală dăinuia în toată ţara. Nu exista nici învăţămîntul public... nici libertatea presei, nu existau nici măcar legături comerciale cu celelalte ţări, — nimic altceva decît turpitudine şi egoism. Un spirit de dugheană, josnic, slugarnic, mizerabil, pătrunsese întregul popor. Totul era putred, totul se clătina gata să se prăbuşească. Nu exista nici cea mai mică nădejde într-o schimbare favorabilă, nici chiar destulă forţă în naţiune pentru a mătura cadavrele otrăvite ale instituţiilor moarte. Singura nădejde într-un viitor mai bun apărea în literatura ţării. Această epocă, ruşinoasă din punct de vedere social, a fost în acelaşi timp marea epocă a literaturii germane. În jurul anului 1750 s-au născut toate spiritele mari ale Germaniei... Fiecare operă remarcabilă din acest timp este pătrunsă de un spirit de desfidere şi de revoltă împotriva întregii societăţi germane aşa cum exista atunci... (Dar pînă la urmă), chiar şi spiritele cele mai înalte şi mai valoroase ale naţiunii şi-au pierdut orice nădejde în viitorul ţărilor".

Klopstock şi Wieland

Aspiraţiile intelectualităţii germane burgheze şi progresiste, care (împotriva curentului de imitare a clasicismului francez, reprezentat de **Gottsched**) cerea scriitorului originalitate şi caracter naţional, sînt personificate de **Friederich Gottlieb Klopstock** (1724—1803). Spre a înlătura suveranitatea gustului aristocratic pentru clasicismul francez, acest reprezentant al cercurilor burgheze recomandă întoarcerea la tradiţiile naţionale şi apropierea de literatura engleză — Shakespeare reprezentînd acum un stimul de eliberare spirituală şi fiind considerat mai apropiat de specificul german.

Ca atare, Klopstock scrie drame patriotice în proză, cu coruri de barzi, în care evocă figura intrată în legendă a străvechiului Arminius, învingă-

torul legiunilor lui Varus, izbutind să sădească în cititori sentimentul mîndriei naţionale. Revoluţia franceză îi ocazionează accente de cald patriotism (dar numai pînă în momentul cînd aceasta, cu Teroarea, devine populară), după ce, cu mulţi ani în urmă, el prezisese că peste un secol Germania va fi liberă, iar „dreptul raţiunii va fi mai tare ca dreptul sabiei".

Sub influenţa lui Milton scrie poemul *Messiada,* iar în *Edda* şi în Ossian găseşte tradiţii comune şi vechilor germani. În special în *Ode* el se revelează ca un poet al naturii, al sentimentului intim, dar şi al visului de a fi cetăţean folositor patriei. Aducînd o mulţime de idei noi, un mod de exprimare liberă a sentimentului intim, o exaltare a sentimentului patriotic, creînd o limbă poetică plină de elan şi armonie, — acum cînd poeţii preromantici englezi sînt în mare cinste în Germania, — Klopstock a dat un viu impuls spiritului public, devenind unul din principalii inspiratori ai mişcării „Sturm und Drang".

*

Cristoph Martin Wieland (1733—1813), adversarul lui Klopstock, reprezintă faţă de acesta o poziţie retrogradă, în sensul că tradiţiilor naţionale Wieland le preferă voluptuoasa lume a romanului grec antic sau aspectul libertin, licenţios al povestitorilor italieni. De asemenea, într-o epocă de căutare a unui caracter naţional, el revine la admiraţia faţă de clasicismul francez, în mod special admirînd eleganţa formei.

Poemele lui cultivă elementul romanesc şi cavaleresc. Cunoscutul său poem *Oberon* (1780, din care s-a inspirat libretul operei lui Weber) narează, cu graţie şi eleganţă, aventurile cavalerului medieval pedepsit şi de împărat dar şi de Oberon, Craiul elfilor. Romanul *Abderiţii* (1774), mult admirat de Goethe, persiflează naivitatea burgheziei germane. Lipsit de o puternică originalitate, Wieland a adus însă o certă fineţe în mînuirea limbii germane.

Lessing eseist

Cel mai strălucit reprezentant al „secolului luminilor" din Germania şi al intelectualităţii burgheze progresiste, care a combătut imitaţia servilă a clasicilor francezi dînd în acelaşi timp opere dramatice de mare valoare, este **Gottfried Efraim Lessing** (1729—81).

Spirit critic lucid, pătrunzător, caracter onest, optimist şi independent, temperament viguros şi combativ, Lessing a îndrumat viaţa culturală germană pe drumuri noi. În afara creaţiei sale dramatice şi teatrologice, el

scrie versuri (în care găsim mai degrabă un satiric decît un liric), un volum de *Fabule* (1757) de factură esopică, foarte scurte, seci, urmărind doar lecția morală, precum și cîteva opere de critică literară sau de estetică. Aici regăsim ideile lui Lessing — satira pedanților, pledoaria pentru toleranță, lauda virtuților burgheze, critica clasicilor francezi, elogiul lui Shakespeare, patriotismul său înflăcărat, dragostea pentru întreaga omenire, atacul absolutismului tiranic, critica Bibliei, — idei întîlnite și în piesele sau în *Dramaturgia hamburgică*, dar și multe alte idei noi.

În *Scrisori asupra literaturii de azi* (1757) Lessing critică aspru pe literații superficiali, pe corupătorul gustului literar Gottsched, pe prețiosul Wieland, ironizînd și misticismul religios al autorului *Messiadei*, Klopstock. Căci Lessing este un spirit liber-cugetător, care pe linia de gîndire și a enciclopediștilor francezi nu va ezita să afirme că religia este un mijloc de oprimare pus în serviciul absolutismului politic.

În *Anti-Goeze* (1778) Lessing adună unsprezece pamflete îndreptate împotriva pastorului Goeze, pentru a lua apărarea unui anonim (ale cărui *Fragmente* le publicase chiar Lessing) care nega o serie de dogme ale religiei creștine. Este opera prin care Lessing a deschis drumul criticii biblice.

În *Educația neamului omenesc* (1780) — o culegere de o sută de aforisme — filozoful consideră că apariția religiilor este justificată istoricește, dar, o dată depășită acea treaptă de evoluție socială în care au apărut, ele se dovedesc sau se vor dovedi inutile și vor dispărea inevitabil, căci ele împiedică progresul social, și pentru că în viitor, cînd rațiunea va fi stăpînă, omul va face binele de dragul binelui, iar nu al perspectivei unei „răsplăți pe lumea cealaltă". Această idee centrală a operei de atitudine antireligioasă a lui Lessing este exprimată clar în aforismul al 85-lea :

> „Nu ! Va veni, cu siguranță vremea aceea a desăvîrșirii, cînd omul, cu cît va fi mai încredințat în mintea lui de apropierea unui viitor mai bun, cu atît mai puțin va avea nevoie să-și caute în acest viitor motivele acțiunilor sale ; atunci el va înfăptui binele pentru că e bine și nu pentru că nu știu ce arbitrare răsplăți sînt statornicite, care și-au avut altădată rostul unic să-i fixeze și să-i întărească privirea șovăitoare spre a putea descoperi răsplățile intrinseci, mai bune, ale binelui".

În sfîrșit eseul de estetică *Laocoon* (1766) este de asemenea o operă prin care Lessing a exercitat o influență remarcabilă asupra publicului intelectual german. „Trebuie să fii tînăr, scria Goethe, ca să-ți poți închipui efectul pe care l-a produs *Laocoon* asupra noastră".

Scanned with OKEN Scanner

Subtitlul operei specifică obiectul său : „Despre limitele picturii și ale poeziei". Pentru a stabili adevăratele caractere ale acestor arte, Lessing îl combate pe Winckelmann (care afirma că figura lui Laocoon din celebrul grup statuar antic nu exprimă un țipăt pentru că acesta ar fi contrar principiului de „nobilă simplitate și liniștită măreție" ce caracterizează arta greacă), invocînd exemplele eroilor homerici care dau cu glas tare expresie durerii lor fizice, sau chiar exemplul aceluiași Laocoon care se manifestă tot așa în cartea a II-a a *Eneidei*.

Explicația stă în faptul că artele plastice sînt supuse altor legi decît cele ale poeziei : poezia transcrie desfășurarea completă a unei acțiuni în momentele ei succesive, în timp ce pictura și sculptura nu pot reda decît un moment izolat al acestei acțiuni ; legile specifice ale sculpturii condamnă figura lui Laocoon la imobilitate, cîtă vreme legile poeziei îl obligă pe Virgiliu să redea durerea personajului servindu-se de mișcare, de succesiune, de contraste.

Eseul lui Lessing — unul dintre primele și cele mai remarcabile momente ale esteticii moderne — implica și opinia autorului, conform căreia forma supremă a poeziei și singura ce realizează la maximum expresivitatea artistică este poezia dramatică. În același timp Lessing, stabilind caracterul și obiectul poeziei, neagă valabilitatea poeziei descriptive, hibrid absurd de poezie și pictură, practicată în prolixele platitudini ale unei sumedenii de poeți mediocri contemporani.

Teatrul lui Lessing

Lessing deține poziția de principal exponent al gîndirii luministe din literatura germană și în domeniul dramaturgiei. Mai mult decît atît : Lessing a fost întemeietorul dramei realiste germane, el a fost creatorul criticii teatrale și al criticii literare germane.

Om de teatru cu cea mai mare autoritate în Germania vremii, fondator al unor reviste teatrale importante, Lessing a fost mai întîi un critic și un teoretician dramatic de mare finețe și profunzime. Culegerea sa de cronici dramatice adunate sub titlul *Dramaturgia din Hamburg* pledînd pentru o dramaturgie națională, împotriva imitației servile a străinilor, a rămas pînă în zilele noastre o operă de mare prestigiu. Ceea ce dădea forță atît scrierilor sale teoretice cît și pieselor sale era înălțimea ideilor și claritatea gîndirii sale raționaliste, convingerile sale democratice, ura sa împotriva feudalismului, absolutismului și clericalismului, întreita tiranie care oprima viața poporului german, la care se adăugau filistinismul și egoismul crud,

amoralitatea și servilismul. „Prusia — spunea Lessing — este cea mai slugarnică țară din Europa", iar capitala ei — „o închisoare blestemată".

Dar în creația sa dramatică Lessing nu pune și nu rezolvă problemele pe plan politic, ci pe plan moral. Caracteristic deci pentru dramaturgia lui e faptul că el ține să arate în ce fel marile probleme ale statului se reflectă în viața particulară a oamenilor, în viața lor de familie, în concepțiile lor, în conduita lor morală. Geniul dramaturgului Lessing nu este un geniu al fanteziei, al volubilității sau al lirismului sentimental, ci geniul inteligenței ascuțite, lucide, realiste, analitice și polemice.

Din creația dramatică nu prea întinsă a lui Lessing, trei sau poate patru piese au rămas pînă azi piese de repertoriu. Mai puțin *Miss Sarah Sampson,* dramă a vieții burgheze de familie (gen în care Lessing l-a anticipat chiar pe Diderot) și care s-a bucurat de un succes imens, datorită patetismului său, introducerii în primul plan a omului simplu și implicațiilor sale critice la adresa aristocrației. Apoi : *Minna von Barnhelm,* care aduce — pentru întîia oară în teatrul german — un conținut popular și național pronunțat, proclamînd (prin povestea iubirii maiorului prusac Telheim pentru saxona Minna) ideea unității naționale ; cunoscuta dramă filozofică *Nathan înțeleptul,* piesă cu anumite tendințe ateiste, este o negare a dogmatismului religios, o pledoarie pentru umanitate, toleranță și generozitate ; în sfîrșit, tragedia *Emilia Galotti,* care este superioară celorlalte piese ale lui Lessing, prin veridicitatea caracterelor, prin viziunea sa consecvent realistă, prin problema politică antidespotică pusă deschis, prin ideile sale antifeudale și antiabsolutiste, prin dramatismul său sobru și concentrat, cît și prin caracterul său foarte scenic.

Ceea ce surprinde mai întîi și face ca tragedia *Emilia Galotti* să apară atît de apropiată sensibilității noastre moderne este complexitatea caracterelor. Schiller și Goethe înșiși admirau veridicitatea caracterelor acestei tragedii, considerîndu-le drept modele imposibil de imitat.

Acțiunea, plasată în Italia, reproduce de fapt situații din Germania timpului. Tînăra eroină,buna și cinstita Emilia, este dorită de frivolul prinț Gonzaga. Tiranicul stăpîn îi dă mînă liberă odiosului său șambelan Marinelli pentru a i-o aduce la castel chiar în ziua nunții ei. Sadicul Marinelli își va pune oamenii săi s-o răpească, ucigînd pe contele Appiani, logodnicul iubit al Emiliei. Tatăl Emiliei, colonelul Galotti, vede că nu-și va mai putea recăpăta fiica, prințul fiind hotărît s-o păstreze ca metresă ; pe de altă parte Emilia îi mărturisește teama că pînă la urmă nu va putea rezista, nu numai violenței, dar nici chiar ispitelor firești ale propriilor sale simțuri. Și preferînd să moară decît să se dezonoreze, ea cere tatălui său s-o omoare.

Scanned with OKEN Scanner

Prin încorporarea, într-o asemenea formă artistică, a ideilor luministe, a egalității naturale a oamenilor, a dreptății și a rațiunii, dramaturgia lui Lessing a rămas unul din momentele cele mai semnificative din istoria universală a teatrului.

Mișcarea „Sturm und Drang"

6

Față de literatura germană a vremii, factice, imitată, artificială și fără priză la marele public cititor, se produce acum o reacțiune. Spiritul de revoltă împotriva întregii stări de lucruri din societate se concretizează pe plan literar în mișcarea cunoscută sub denumirea de *„Sturm und Drang"* (expresie care s-ar putea traduce prin „Furtună și avînt" sau „Elan și asalt"), mișcare exprimînd, cu tot caracterul său contradictoriu, protestul spiritelor de avangardă ale Germaniei împotriva absolutismului. Burghezia germană ar fi fost suficient de dezvoltată pentru ca, sub influența gîndirii enciclopediștilor francezi, să creeze o literatură antiabsolutistă ; dar în același timp era prea slabă din punct de vedere economic și politic pentru ca să asigure unui curent de idei ca *„Sturm und Drang"* acea bază socială puternică pe care numai o burghezie revoluționară i-ar fi putut-o da.

Protestul împotriva absolutismului tiranic și al întregului sistem feudal de relații sociale venea astfel nu numai pe calea luptei duse de filozofii raționaliști și materialiști ai „secolului luminilor", ci și pe calea (deosebită de cea rațională, apropiată într-un anumit fel de tendințele curentului literar al preromantismului) mișcării *„Sturm und Drang"*.

Scriitorii acestui curent (printre care Herder, Voss, Bürger, Schubart, iar în tinerețea lor, Schiller și Goethe) îl admiră pe Klopstock, îl disprețuiesc pe Wieland, iar pe Lessing îl respectă, deși în principiu nu admit spiritul rațional rece al acestuia, căci în locul „luminilor reci ale rațiunii" ei preferă expresia spontană și patetică a sentimentului. Citesc cu pasiune, îi admiră și se lasă influențați de poeții preromantici englezi și de romancierii Angliei, în special pe reprezentanții romanului sentimentalist (Sterne, Richardson, Goldsmith) ; pentru că acum melancolia, tristețea, suferințele iubirii au devenit pentru scriitorii noului curent adevărate voluptăți intelectuale. În schimb, dintre francezi sînt prețuiți numai Diderot și Rousseau, acesta din urmă pentru că este un adevărat poet al sentimentului naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Principalele puncte ale programului mișcării erau : întoarcerea la natură, exprimarea fidelă a naturii, — „*singura ce creează pe marele artist*“, cum va spune Werther ; încrederea nelimitată a artistului în propriile sale forțe, un înalt simț al personalității artistice ; căutarea insistentă a originalității în concepție și exprimare, o febrilă agitație pentru cucerirea independenței și refuzul de a accepta reguli, considerate ca obstacole în calea exprimării directe, spontane, naive, a unei impresii vii. Originalitatea este considerată acum semnul unic și sigur al adevăratei poezii.

Reprezentanții curentului cultivă sentimentalismul, dar și energia. Eroii operelor lor sînt oameni de acțiune sau tînjind după o viață activă. Crescută în perioada războiului de șapte ani, această generație este pătrunsă de simț patriotic, știe să-și exprime viu emoțiile și ideile, urăște de moarte tirania, îi învinuiește deschis de hoție pe miniștri și pe înalții funcționari ai statului și disprețuiește convențiile care domină „înalta societate“ cu vehemența cu care Werther blestemă orgoliul nobilimii.

Adesea conceptele lor (geniu, natură etc.) sînt confuze, iar teoriile vagi ; dar pozitiv-creatoare rămîn dorința de originalitate, refuzul stării de mulțumire, conformism, pasivitate, precum și atitudinea critică față de starea societății. Idealul literar părea concretizat în opera lui Shakespeare, opusă convenționalelor modele franceze. „Totul este natură în Shakespeare“, exclama Goethe, iar pentru alți Stürmeri „natura“ devine sinonimă cu „umanitatea“.

În admirația naturii și a spontaneității, poetul se îndreaptă spre poezia populară, atît spre cea lirică (se cultivă acum liedul popular) cît și spre cea epică — de unde o deosebită eflorescență a baladei.

Herder

Rolul de adevărat ferment în ansamblul de idei și atitudini ale tinerilor stürmeri l-a jucat **Johann Gottfried Herder** (1744—1803).

Încă din prima sa operă (*Fragmente asupra literaturii germane moderne*, 1767) Herder cerea scriitorilor să studieze străvechile tradiții naționale și să nu se plaseze sub influența scriitorilor străini, căci adevăratul semn al unei literaturi naționale este originalitatea. Pe de altă parte, scriitorii antici trebuie nu copiați, ci traduși și cunoscuți în cadrul psihologiei, istoriei, religiei, concepțiilor lor despre viață și societate.

Și Herder continuă să deschidă perspectivele, mai amplu, mai variat, mai cuprinzător : departe de a fi un simplu divertisment, poezia a avut din totdeauna un rol important în societate. Pentru a-ți da seama de acest

adevăr, trebuie să o cercetezi în trecutul cel mai îndepărtat, cînd poezia sintetiza întreaga viață emotivă și intelectuală a unui popor. Poezia a fost forma primară a religiei, a filozofiei, a istoriei — tradițiile poetice constituind adevărate arhive ale omenirii. Căci poezia înseamnă zugrăvire, înseamnă „energie" — deci poezia descriptivă contemporană nu trebuie condamnată (așa cum făcuse Lessing în *Laocoon*). Cu cît un popor se află pe o treaptă mai primitivă de civilizație, cu atît poezia lui are mai multă acțiune, dinamism, viață, libertate. Aceste calități, care se mai regăsesc în poezia populară, trebuie cultivate și dezvoltate.

Cu o asemenea prețuire a poeziei „primitive" (termen în care include însă numai poezia ebraică și cea homerică), dar și cu un astfel de interes pentru poezia populară pe care o consideră superioară celei culte, Herder adună și traduce — cu o excepțională sensibilitate și intuiție a originalului — cîntece populare din diferite țări și epoci, în cele două volume de *Cîntece populare*, reeditate sub titlul *Glasurile popoarelor în cîntece* (1805) — operă de mare importanță pentru viitorul poeziei germane.

În opera sa rămasă neterminată *Idei asupra filozofiei istoriei universale* (4 vol., 1784—1791), Herder reia multe din ideile de mai sus, urmărind (pînă în sec. al XIII-lea) evoluția culturii umane, subliniind credința în progresul omenirii.

Concepția însăși despre istorie a lui Herder (în care totuși se strecoară multe elemente neștiințifice, teologice) merită reținută : în timp ce un Bossuet studia evenimentele istoriei în raport cu momentul creștinismului, sau în timp ce pentru un Voltaire epocile trecutului trebuie cercetate sub raportul contribuției lor la civilizație contemporană, pentru Herder toate epocile istorice prezintă un interes și în sine. El studiază însă evenimentele trecutului în funcție și de influența pe care mediul geografic, momentul istoric și factorul psihologic al popoarelor respective l-au exercitat asupra acelui eveniment : nimic nu e izolat în istorie, totul e în același timp cauză și efect.

Importanța lui Herder (în primul rînd pe planul culturii germane, dar și, direct sau indirect, al întregii culturi europene) stă în faptul de a fi atras atenția — printr-o încercare de fundamentare teoretică — asupra poeziei populare germane, precum și a poeziei altor popoare ; de a fi stimulat studiul comparativ al limbilor și literaturilor ; de a fi stabilit necesitatea studierii unui poet sau unei poezii în cadrul istoric care i-a generat, și de a fi convins o întreagă generație — aceea a preromantismului german — că adevărata poezie se recunoaște după caracterul său spontan și după predominanța sentimentului.

Scanned with OKEN Scanner

8

„Școala din Göttingen" : Bürger, Schubart

Pe linia idealurilor formulate de mișcarea *„Sturm und Drang"*, scriitorii grupați în *„Școala din Göttingen"* cultivă o poezie a naturii, o poezie de inspirație populară, cu o desăvîrșită naturalețe și simplitate de expresie. Gloria acestei școli este poetul **Gottfried August Bürger** (1748—94), iar capodopera sa (vădind și influența poetului preromantic englez Percy) este *Lenore*, considerată cea mai frumoasă baladă din întreaga literatură germană.

Poetica lui Bürger se reduce la un singur principiu, enunțat de el în prefața primei sale culegeri, astfel : *„Poezia cea mai desăvîrșită și singura adevărată este poezia populară"*. De spiritul poeziei populare ține, în balada lui Bürger, motivul durerii fetei al cărei iubit a murit în război, revenirea spiritului celui mort, cavalcada fantastică sub clar de lună, pedepsirea păcatului de a fi blestemat cerul etc. În *Lenore* este impresionantă viziunea figurilor sinistre antrenate în ritmul halucinant al cortegiului fantastic, zugrăvirea pe cît de naivă pe atît de energică a unei pasiuni, precum și stilul nud, rapid, direct, abrupt, fără tranziții sau nuanțe subtile : Bürger a știut să caute măreția în simplitate, iar Șt. O. Iosif a găsit în traducerea sa fericite echivalențe lirice, ca în strofele finale pe care le reproducem și pentru a ilustra o tipică modalitate poetică preromantică :

Hu ! . . . Cavalerul s-a oprit !
Minune blestemată !
Mantaua-i se destramă-n vînt,
Bucată cu bucată :
O hîrcă goală-n loc de cap
Rînjește fioroasă
Și trupul în schelet schimbat
Pe umăr poartă coasă . . .
Tresaltă roibul viforos,
Nechează cu putere,
Pe nări și gură varsă foc,
Și sforăie și . . . piere !
Pămînt și ceruri gem amar
În ceas de grea mînie . . .
Lenore se frămîntă greu
Cuprinsă de-agonie . . .

Scanned with OKEN Scanner

Acum se strîng în cimitir
Stafiile la lună
Și-o horă deșuchiată-ntind
Și cîntă împreună :
„Răbdare ! Chinul pămîntesc
Se mîntuie cu somnul ;
De bietul suflet rătăcit
Îndure-mi-se Domnul !“

Profilul poetului **Chr. Friedrich Schubart** (1739—91), aparținînd aceleiași școli, este diferit. Poezia lui Schubart are un ton de masivă elocvență, este combativă și pasionată. Omul care a fost crunt persecutat nu numai de cler pentru ideile sale de liber-cugetător, ci și de autorități pentru atitudinea sa sinceră și directă de răzvrătit contra tiraniei (ducele din Württemberg l-a ținut închis zece ani), și-a scris primul volum de poezii în închisoare. Poezia lui are un îndrăzneț avînt în idei, în pasiune și uneori într-un ton oratoric.

Caracteristică pentru lirica libertară a timpului este *Cavoul princiar*, în care, gîndindu-se la persecutorul său, amenință cu perspectiva neantului, a disprețului și urii pe principii care asupresc poporul. Iată două caracteristice fragmente traduse în proză (de T. Vianu) :

> „Uscate și zbîrcite sînt vinele prin care sîngele voluptuos curgea ca focul. Otrava spumoasă a nevinovăției îi pătrundea sufletul și trupul deopotrivă.
>
> Șoptiți, acum, curteni smeriți, lingușiri în surdele urechi ! Tămîiați acum ca altădată scheletul alteței sale !“
>
> „(. . .) De aceea tiranii să nu se trezească prea devreme. Fie-vă milă, nu-i deșteptați ! Ah ! În curînd se va prăvăli peste ei tunetul judecății, cînd îngeri ai morții vor înhăța pe tirani, cînd judecătorul cu mînie îi va deștepta și din ororile lor va ridica munți care în flăcări îi vor acoperi !“

Salomon Gessner (1730—88) trebuie menționat aci, în cadrul poeziei germane a sec. al XVIII-lea, doar pentru influența pe care au avut-o în multe țări europene (inclusiv în Țările Românești) idilele sale pastorale, lipsite de adevăr și precizie, de vioiciune și profunzime. Personajele sale — păstori galanți și filantropi sau păstorițe cochete și nevinovate — lipsite de indivi-

Scanned with OKEN Scanner

dualitate, se mişcă într-un peisaj mitologic de convenţie, vorbind dulceag doar despre dragoste : o fugă din realitatea vremii, pe gustul în special al aristocraţiei.

Neoumanismul german

9

În timp ce literatura animată de ideile mişcării „luministe" promova valorile raţiunii, iar curentul *„Sturm und Drang"* pe cele ale sentimentului, se conturează în literatura germană a epocii o mişcare literară care urmăreşte formarea unui tip uman nou, mai complet şi mai armonios, educat în cultul înaltelor valori morale şi estetice, aşa cum acestea au fost cultivate în lumea antichităţii eline (lume plasată de aceşti scriitori într-o perspectivă idealizată).

Acestei mişcări — cunoscute în istoria literaturii sub denumirea de „neoumanismul german" — i-au aparţinut (desigur, nu în măsură egală şi nu în totalitatea operelor lor) mari scriitori ca Schiller, Goethe, Hölderlin. Mişcarea a fost alimentată, pe de o parte de filozofia idealistă hegeliană, pe de altă parte de prestigiul culturii greco-romane, căruia i-au dat acum o nouă strălucire lucrările de istorie şi de istorie a artelor, în primul rînd ale lui Winckelmann.

Johann Winckelmann (1717—68) este un istoric de artă — primul istoric german al artei antice — care ne interesează aci, întrucît studiul şi pasiunea lui pentru antichitate au influenţat curentul literar clasicizant al veacului (Goethe, Schiller, Hölderlin etc.), în acelaşi timp vederile sale eronate asupra naturii frumosului antic provocînd replica lui Lessing în *Laocoon.*

În principala sa operă, *Istoria artei în antichitate* (1764), Winckelmann prezintă dezvoltarea artei greceşti în cadrul climatului, moravurilor, religiei şi legilor locale. Ignorînd condiţionarea artei de împrejurările istorice, frumosul rămîne pentru el unul singur, invariabil, iar frumosul grec (definit ca „nobilă simplitate şi liniştită măreţie") fiind tipul desăvîrşit, static şi ideal de frumos. În acelaşi timp, continuă Winckelmann, toate artele urmăresc acelaşi ideal şi se supun — deşi mijloacele de expresie sînt diferite — acelorași principii și acelorași norme.

Hölderlin

10

Direcţia clasicizantă a poeziei epocii este ilustrată de **Friederich Hölderlin** (1770—1843). El se asociază ideilor lui Schiller şi Goethe, pentru care antichitatea reprezenta un ideal suprem de frumuseţe morală. Ca şi pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru aceştia, şi pentru Hölderlin antichitatea înseamnă un domeniu de refugiu din faţa meschinei sale societăţi ; dar pentru el retragerea în lumea antichităţii eline, văzute sub aspectul etic ideal, nu-i procură seninătate şi armonie, ci îi descoperă un fond sufletesc de dramatică nelinişte şi de căutare a echilibrului în lumea frumosului, a artei, a poeziei. Astfel, în poemul *Menon se plînge după Diotina* (trad. de L. Blaga) :

Zilnic cutreier pe-afară şi altceva caut mereu,
Întrebat-am de mult toate căile ţării.
Culmile răcoritoare şi umbrele toate le caut,
de asemeni izvoarele. Duhul în sus rătăceşte şi-n jos
pacea rugînd ; astfel fuge-n păduri, săgetată fiind
sălbăticiunea, unde-n amiazi se odihnea liniştită.

În versuri ce respiră deprimare şi resemnare, trădînd o sensibilitate nervoasă foarte ascuţită (poetul a trăit timp de peste patruzeci de ani în întunericul nebuniei, continuînd să scrie în intervalele de luciditate), Hölderlin îşi menţine un ton solemn, pătruns fiind de ideea despre înalta misiune a poeziei : aceea de a înnobila sufletul omului, procurîndu-i o puternică aspiraţie spre idealul frumosului. Opera sa cuprinde imnuri adresate iubirii, umanităţii, frumuseţii, libertăţii, — scrise sub influenţa lui Schiller, ca acest (în aceeaşi traducere) *Cîntec al soartei* :

Sus în lumină umblaţi
În moale tărîm, voi fericitele genii.
Văzduhuri divine
v-ating uşor,
cum degetele unei artiste
sacrele coarde.
. . . . . .

Dar nouă vai ni s-a dat
odihna să nu o găsim nicăieri.
Dispar şi cad
oamenii în suferinţă,
orbeşte-azvîrliţi
din ceas în ceas
ca apa din stîncă în stîncă
prin ani în adîncul nesigur.

Scanned with OKEN Scanner

În romanul-poem *Hyperion* (1797) poetul s-a zugrăvit amplu și profund, pe sine, cu toate slăbiciunile și melancoliile sale, dar și cu acel nobil fond de umanitate care-l făcuse pe Hölderlin partizan înflăcărat al revoluției franceze și admirator entuziast al luptei de eliberare a Greciei.

Hyperion este un tînăr grec care suferă din cauza oprimării patriei sale de către turci. Imaginea măreției Eladei de altădată îi dă îndemn la acțiune și, alcătuindu-și o armată de tineri patrioți, cucerește Sparta. Dezgustat însă de comportarea ordinară a soldaților săi, el emigrează în Germania, țară în care nu găsește decît servilitate și egoism meschin. Deziluzionat total, se-ntoarce în Grecia.

În Germania, unde în ultimul sfert de veac al secolului al XVIII-lea apăruseră 6—7 000 de romane, în majoritate imitînd pe *Werther*, pe Rousseau sau pe romancierii englezi, apariția romanului epistolar al lui Hölderlin, inspirat de un înalt ideal de umanitate, înseamnă un moment important prin semnificația lui. Romanul este pătruns de aspirația spre libertate, dar opera este puternic umbrită de sentimentul dezamăgirii. Uneori însă cuvintele eroului exprimă revolta poetului împotriva tiraniei sau a filistinei societăți din jurul său :

> „Nu există nimic sfînt pe care acest popor să nu-l profaneze, să nu-l înjosească, coborîndu-l pînă la vederile sale josnice. Ceea ce chiar la sălbatici rămîne dumnezeiește de curat, acești barbari, ce calculează totul, fac din el o meserie și o marfă".

Schiller, eseistul și poetul

Friederich Schiller (1759—1805) se naște, își face educația și trăiește în mediul despotic al ducatului Würtemberg, unde conflictul dintre ducele Karl-Eugen și dieta cu tendințe burgheze era mai ascuțit. Temperamentul său independent, impulsiv, de răzvrătit împotriva ordinii feudale, era dublat de un spirit generos, drept, iubind omenirea oprimată și înclinînd spre un înalt idealism moral. Spre deosebire de spiritul relativ calm, obiectiv, măsurat, mergînd uneori pînă la împăcarea cu realitatea, a lui Goethe (de care va rămîne toată viața legat printr-una din cele mai fertile și mai frumoase prietenii pe care le cunoaște istoria literaturii), Schiller este o fire de revoltat, o fire expansivă, bogat imaginativă, foarte subiectivă, aplecat asupra lui însuși și frămîntînd mereu și pasionat probleme, întrebări și răspunsuri.

Geniu prin excelenţă dramatic, acest cel mai înzestrat dramaturg şi unul din marii poeţi ai Germaniei şi-a teoretizat concepţiile în semnificative lucrări de estetică, lucrări care, dacă suferă de un exaltat idealism, în schimb indică nivelul aspiraţiilor morale şi estetice schilleriene.

Virtutea, arată Schiller (în eseul *Despre graţie şi demnitate*, 1793) poate şi trebuie să fie rezultatul unei mişcări spontane a sufletului firesc îndrăgostit de frumuseţea morală. Demnitatea este caracterul unui spirit pe care nu-l atinge nici un gînd josnic. Sentimentul frumosului (continuă el în *Scrisori asupra educaţiei estetice a omului*, 1795), conciliind înclinările contrarii, aduce armonia sufletului şi ar putea împăca chiar şi conflictele dintre forţele rivale în stat. Astfel, arta reprezintă pentru Schiller punctul suprem al progresului social, conţinînd implicit morala, politica şi religia.

Utopica teorie a unui astfel de „stat estetic" — de posibilitatea practică a căreia, de altfel, se îndoia şi el — nu este în ultima analiză decît o expresie a renunţării poetului la lupta contra orînduirii sociale ambiante, pe care o atacase în primele sale drame. Estetica lui însă (continuată în *Despre poezia naivă şi poezia sentimentală*) manifestă o înaltă idee despre artă şi misiunea ei socială :

> „Trăieşte o dată cu secolul tău, dar nu fi creatura lui ! Dă contemporanilor tăi, nu ceea ce ei sînt dispuşi să laude, ci ceea ce le este necesar. Alungă din plăcerile lor capriciul, frivolitatea, asprimea, şi le vei alunga astfel pe nesimţite şi din acţiunile lor şi în fine din sentimentele lor. Înconjoară-i din toate părţile cu forme mari, nobile, ingenioase şi sporeşte în jurul tău simbolurile desăvîrşirii, pînă cînd aparenţa va triumfa asupra realităţii şi arta asupra naturii !" (Scris. IX).

În eseul intitulat *Despre poezia naivă şi cea sentimentală* (1795—1796) Schiller porneşte de la constatarea că ceea ce ne place în poezia anticilor este caracterul său natural, adică ceea ce ne dă citind-o impresia de naivitate ; căci noi, modernii, ne-am îndepărtat de natură, de natura pe care anticii o trăiau în mod naiv. Şi fiindcă nu mai întîlnim natura în viaţă, noi o căutăm în poezie : aci începe poezia sentimentală. Poezia naivă redă ceea ce poetul vede ; poezia sentimentală, în loc să redea, imaginează şi substituie realităţii propriile-i aspiraţii. Prima e cea antică, realistă, obiectivă. A doua, cea modernă, idealistă, subiectivă. Scopul artei moderne, îşi încheie Schiller fragila-i teorie idealistă, este să urmărească realizarea unui amestec de realitate şi ideal.

Scanned with OKEN Scanner

Ideile estetice ale lui Schiller merită a fi reținute pentru faptul că ele constituie punctul de plecare tematic al poeziilor sale cu caracter filozofic. În aceste poezii de idei (*Cocorii lui Ibykos, Cîntecul clopotului, Către bucurie* etc.) se revelează adînca-i sensibilitate. Tonul optimist este dominant în poezia lui Schiller :

E primăvară-n plină înnoire,
Zvîcnește viața tînără-n pămînt,
Mireasmă de nectar plutește-n fire.
Se umple cerul de voiosul cînt,
Bătrîn și tînăr spre nemărginire
Își nalță al simțirilor avînt.
Se duce primăvara ! . . . Floarea moare,
Dar viața din sămînța ei răsare.

(Plecarea bardului)

Filozofia morală, formulată în termenii idealismului kantian, a fost o preocupare constantă a poetului, exprimîndu-se (de pildă în cunoscutul poem *Cocorii lui Ibykos*) în versuri ce fac elogiul purității morale a omului :

Ferice-i omul fără vină,
Cu, pururi, inima senină ;
Pedeapsa noastră-l va cruța :
Nestingherit e-n calea sa.
Dar vai, dar vai de-acela care
A făptuit un crunt omor !
Pe urma lui, fără-ncetare,
E-al nopții neam îngrozitor.

Cîntecul despre clopot enunță în termeni mai concreți idealurile umanității :

Munca pentru noi e lege
Și ne face fericiți.
Rangul de-l cinstiți în rege —
În noi munca s-o cinstiți (. . .)

Fie ca nici cînd războiul
Cu-ale lui barbare hoarde
Să se-abată
Peste-aceste line văi.

Scanned with OKEN Scanner

Nu întotdeauna poezia schilleriană de idei alege puritatea expresiei lirice ; folosește uneori și forma didactică aridă, pur aforistică :

Celui șovăielnic cere-i sfat,
Nu ți-l face-unealtă niciodat'.
Să nu-ți faci prieten din cel zornic,
Nici dușman să-ți faci din cel statornic.

Predominant însă în poemele sale filozofice rămîne lirismul de tonalitate optimistă, ca în caracteristica odă *Către bucurie* (devenită celebră și ca text al vocilor din ultima simfonie beethoveniană) care exaltă bucuria de a depăși hotarele individualului, de a te contopi cu întreaga omenire pe temeiul idealului de libertate și de umanitate :

Bucuria-i arcul zornic
În a' firii veșnicii,
Mișcă-al lumii mare ornic
Suflul sfintei bucurii.
Ea rotește-n ceruri astre
Și din germen iscă flori,
În tăriile albastre
Mișcă nevăzuții sori.

Mai puternică impresie lasă baladele lui Schiller, cele mai răspîndite poezii ale poporului german. Ele se caracterizează prin absența aproape totală a lirismului, construite fiind în special pe baza elementelor de tensiune dramatică : poetul era esențialmente un dramaturg (*Mănușa*, *Scufundătorul* etc.). În aceste balade, acțiunea foarte concentrată își gradează progresiv momentele, pregătind perfect deznodămîntul de puternic efect și ținînd mereu încordată atenția cititorului. În cadrul pregătirii minuțioase și subtile a efectului final, poetul arată un talent descriptiv, realist, excepțional prin forța sa evocatoare și prin intensitatea sa dramatică : intrarea fiarelor în arenă (*Mănușa*), momentele vieții omului (*Clopotele*), sau adîncul înspăimîntător al mării (*Scufundătorul*), redat cu deosebită forță descriptivă :

Dar iată, se-astîmpără clocotul crunt
Și, negru, din alb înspumat,
Se cască-n adîncuri un hău fără fund
De parcă-ar fi drumul ce-ar duce spre iad.
Se vede cum valuri izbite de stîncă
Sînt rupte-n vîrtejuri de pîlnia-adîncă.

Scanned with OKEN Scanner

(. . .) Și șuieră, vîjîie-al mărilor duh,
Vîrtejuri de apă și foc,
Și spuma-aburită se nalță-n văzduh,
Talaz cu talaz se alungă din loc.
Cu muget de tunet țîșnesc volburate
Din neagra străfundului pustietate (. . .)

Sfera realizării artistice a acestor balade include, ca idei de bază, adevăruri morale pe care Schiller le dezvoltase și în poemele sale filozofice — primejdiile temerității (*Scufundătorul*), pedepsirea crimei (*Fridolin*), nestatornicia norocului (*Inelul lui Polycrat*) etc. Dar ceea ce amplifică valoarea estetică a baladelor nu este „sunetul" acestor idei, ci „armonicele sunetului", nuanțele sensurilor complimentare de infinită varietate, a căror rezonanță se propagă în subtile unde progresive în gîndirea și sensibilitatea cititorului.

Sub raportul tematic, se observă că Schiller nu este un poet al naturii și nici dragostea nu-și găsește prea des locul în poezia sa. Aspirația spre frumos, spre idealul moral, spre o umanitate înălțată, liberă și fericită, iată ceea ce constituie tema cea mai frecventă a liricii sale.

Poetul Schiller a mai realizat, împreună cu Goethe, o lungă suită de epigrame, sub formă de distihuri, *Xeniile* (la anticii greci, „daruri oferite de gazdă invitaților"), epigrame care au făcut mare vîlvă, atacînd caractere și moravuri ale societății filistine germane a timpului.

12

Dramaturgul

Schiller s-a dăruit îndeosebi teatrului, pentru că acesta răspundea marii sale vocații, și pentru că teatrul rămăsese singura tribună de la care putea porni o educare a mulțimii în spiritul răzvrătirii pentru abolirea nedreptății, a asupririi și a necinstei. Și cînd *Hoții* — prima piesă a tînărului care abia împlinise 21 de ani — a fost reprezentată în premieră, publicul a aplaudat-o într-o stare de adevărat delir. Pentru că pe scenă erau dezbătute problemele cele mai arzătoare ce frămîntau conștiințele spectatorilor, în primul rînd prin cuvintele protagonistului Karl Moor, adevărată personificare a spiritului de revoltă, răzvrătitul care se retrage în codru cu o întreagă ceată de răzvrătiți, pedepsindu-i cînd puteau, pe cei ce asupreau poporul. Piesa nu era scrisă pentru scenă, tiradele sînt interminabile, personajele rămîn destul de abstracte, revolta tînărului dramaturg avea încă forme confuze, individualiste, anarhice ; dar piesa, în care răz-

Scanned with OKEN Scanner

vrătirea izbucnea din fiecare cuvînt, elocventă, nestăpînită, electrizînd, era prima piesă revoluționară nu numai din Germania, ci din întreaga literatură europeană.

Ducele, amenințîndu-l drastic, i-a interzis să mai scrie. Schiller s-a refugiat la Mannheim, unde a scris *Conjurația lui Fiesco,* o dramă cu temă pur politică, un vehement rechizitoriu contra monarhiei. Tot aici Schiller și-a reprezentat prima sa capodoperă, *Intrigă și iubire.* Era pentru prima dată că autorul zugrăvea ceea ce văzuse, cunoscuse și suferise. Dramatica poveste de dragoste dintre nobilul Ferdinand, fiul președintelui Walter, și Luise, fiica unui modest muzician, această poveste de iubire sinceră, căreia îi pun capăt uneltirile viclene ale președintelui, împingîndu-i pe îndrăgostiți la sinucidere, este lucrată pe un puternic fond de contrast social între două clase antagoniste. Prăpastia existentă între burghezia cinstită și aristocrația arogantă tiranică și coruptă este permanent exprimată, direct și clar, prin tinerii îndrăgostiți. De aceea drama a avut un răsunet imens ; era prima piesă germană care aducea pe scenă, atît de direct și de realist, cu atîta forță emotivă și adevăr omenesc, viața socială a vremii în aspectele ei esențiale.

Următoarea capodoperă schilleriană este „Don Carlos", adevărată apoteoză a sacrificiului spre binele umanității, deși piesa pornește de la datele unei drame de familie : infantele Spaniei, Don Carlos, îndrăgostit de tînăra sa mamă vitregă, este îndemnat de marchizul de Posa să plece în Țările de Jos pentru a da libertate poporului subjugat ; dar regele Filip al II-lea, descoperind legăturile fiului său cu regina, îl dă pe mîna Inchiziției. Pivotul întregii acțiuni a dramei este ideea luptei dintre despotism și libertate, idee personificată în figura marchizului de Posa, personaj prin cuvintele căruia gîndirea politică a lui Schiller se desfășoară maiestuos și impresionant, solicitînd toleranța, grija, generozitatea conducătorilor și dreptul popoarelor la libertate.

După plecarea sa la Weimar, chemat aici de Goethe, Schiller a continuat să dea scenei germane dramele : *Maria Stuart,* apoi monumentala sa trilogie — apel la pace și unitate națională — intitulată *Wallenstein* și, în sfîrșit, ultima sa capodoperă : *Wilhelm Tell.*

Conflictul dintre țăranul elvețian Tell și tiranicul reprezentant al opresiunii austriace se desfășoară pe fundalul amplu al luptei cantoanelor elvețiene pentru libertate. Marea majoritate a personajelor dramei sînt țărani revoltați, gata să pună mîna pe arme contra asupritorului străin, încît, în realitate, adevăratul erou al piesei este poporul elvețian oprimat. Gîndirea politică a lui Schiller atinge aici punctul suprem, afirmînd că libertatea politică nu trebuie așteptată ca un dar din partea unui cap încoronat

Scanned with OKEN Scanner

(cum crezuse marchizul de Posa), ci trebuie cucerită prin revoluție. Dreptul la întrebuințarea forței este aici formulat precis și argumentat larg.

Teatrul lui Schiller a entuziasmat publicul timpului și continuă să încînte și azi publicul. Mișcarea scenică este foarte moderată în teatrul schillerian. Personajelor sale, adeseori le place mai mult să raționeze, să se analizeze, să declame, decît să acționeze. Dar aceste personaje pozitive sînt însuflețite de idealuri nobile, iar elanul și abnegația cu care ele luptă pentru realizarea lor le dau dimensiuni de monumentalitate și totodată de lirism înălțător. Teatrul lui Schiller nu este un teatru de nuanțe, de semitonuri, de tranziții subtile, ci un teatru de contraste marcate, de elanuri impetuoase, de tinerețe vibrantă și generoasă.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Goethe* ★

1
VIAȚA
2
OMUL DE ȘTIINȚĂ ȘI GINDITORUL
3
POETUL ȘI ETAPELE LIRICII SALE
4
ROMANCIERUL
5
MEMORIALISTUL
6
DRAMATURGUL
7
PREZENȚA LUI GOETHE IN CULTURA ROMÂNĂ

Viața

1

Cel mai strălucit reprezentant — în perioada sa de tinerețe — al mișcării *Sturm und Drang*, Goethe va exprima aspirațiile cele mai nobile ale generației sale, dar în același timp, în cele din urmă, va ceda și el într-un fel presiunii împrejurărilor și stării de spirit din jurul său. Epoca sa și societatea care îl încadrează vor face ca opera lui Goethe să fie uneori opera unui Prometeu aducînd focul luminii, al optimismului și al revoltei, iar alteori să apară ca opera neputincioasă a unui Prometeu înlănțuit.

Descinzînd dintr-o familie burgheză, Johann Wolfgang Goethe (n. 1749) își petrece copilăria în orașul natal, Frankfurt pe Main. Compune de timpuriu versuri, manifestă înclinație pentru desen și, îndrăgostit de teatru, este admis în cercul actorilor unei trupe din oraș (momente pe care le va evoca mai tîrziu în romanul său *Wilhelm Meister*). La 16 ani pleacă la Leipzig pentru a studia dreptul ; mai mult însă îl atrag studiile de artă și învățătura lui Lessing, care îi arată necesitatea unei literaturi de inspirație națională. Își continuă apoi studiile de drept la Strasbourg, luîndu-și probabil și doctoratul. Îl interesează însă și studiul anatomiei ; pe de altă parte Herder, profesor aici, îi îndreaptă privirile spre Shakespeare, spre preromanticii englezi și spre tezaurul folclorului național. Reîntors la Frankfurt, tînărul revoltat contra tiraniei scrie, în spiritul *Sturm und Drang*-ului, drama *Götz von Berlichingen*, începe cealaltă piesă libertară, *Egmont*, poemul dramatic rămas neterminat *Prometeu*, precum și *Faust*.

Sub impresia veştii sinuciderii unui prieten din pricina unei dezamăgiri amoroase, scrie *Suferinţele tînărului Werther*. Cînd împlineşte 26 de ani se stabileşte la curtea ducelui de Weimar, la invitaţia acestuia.

Aici, în calitate de ministru la diferitele departamente ale micului ducat (Germania era împărţită la acea dată în vreo 300 de stătuleţe), Goethe desfăşoară o asiduă activitate gospodărească şi în special culturală. Îl aduce aici pe Herder şi mai tîrziu pe Schiller, de care va rămîne legat printr-o strînsă prietenie. Acum începe să se pasioneze pentru fizică şi chimie, pentru botanică şi arheologie. Copleşit însă de sarcinile administrative şi sufocat de convenţionalismul vieţii de la curte, Goethe întreprinde o călătorie de doi ani în Italia. — „Disperarea m-a mînat în Italia“ — declară Goethe, categoric.

Impresiile căpătate acolo, consemnate în *Călătoria italiană*, au fost puternice şi hotărîtoare pentru drumul creaţiei sale. În Italia el studiază arta antică şi contemporană, iar amintirile civilizaţiilor trecute îi inspiră luminoasele şi echilibratele *Elegii romane*, apoi dramele *Ifigenia* şi *Torquato Tasso*. Reîntors la Weimar, revoluţia franceză din 1789 îl entuziasmează pentru moment, scrie sub impresia ei poemul *Hermann şi Dorothea*; dar, spirit reformist care nu putea admite schimbarea structurii sociale prin răsturnări revoluţionare, în alte scrieri (piesele *Marele Copt*, *Cetăţeanul general* etc.) Goethe a avut o atitudine negativă faţă de revoluţie.

Urmează patru decenii de activitate încordată. În afara mai multor lucrări ştiinţifice (*Metamorfoza animalelor*, *Metamorfoza plantelor*, *Teoria culorilor*, *Introducere în anatomia comparată* etc.), publică împreună cu Schiller sarcasticile epigrame *Xeniile*, apoi romanele *Wilhelm Meister* şi *Afinităţile elective*, culegerea de poezii *Divanul apusului şi răsăritului*, paginile autobiografice şi memorialistice cuprinse în ampla lucrare *Poezie şi adevăr*. Este cunoscut, respectat şi admirat de întreaga lume literară a Europei. Se stinge în vîrstă de 83 de ani (1832), după ce abia cu două luni în urmă terminase ultima scenă din opera la care lucrase timp de 60 de ani — *Faust*.

Omul de ştiinţă şi gînditorul

Într-o convorbire cu secretarul său Eckermann, Goethe declara: *„Viaţa mea n-a fost decît străduinţă şi muncă, şi pot spune că în cei 75 de ani ai mei n-am avut patru săptămîni de tihnă. Era ceva ca o rostogolire neîntreruptă a unei pietre grele, pe care necontenit trebuia s-o ridic din nou“*. Întreaga sa viaţă a dovedit nu numai pasiunea meditaţiei, ci şi pa-

siunea activității practice, creatoare, în folosul celor mulți, asemenea lui Faust din finalul dramei.

Animat de o curiozitate universală, Goethe s-a ocupat intens de știință. Observațiile și teoriile lui au fost înregistrate în zoologie și anatomie, în optică și geologie, în botanică și biologie. Științele abstracte nu-l atrag, căci în centrul preocupărilor sale stătea *viața*, cu diversele ei forme de manifestare.

De aceea, mai mult ca orice îl atrage biologia. El exprimă ideea că la baza proceselor vitale stau anumite procese chimice unitare, comune tuturor viețuitoarelor, — idee ratificată ulterior de știință. O altă idee științifică exprimată de Goethe și rămasă valabilă este cea potrivit căreia speciile plantelor reprezintă grade în evoluția plantei. Fundamentînd paleontologia, Goethe este printre primii care accentuează importanța fosilelor în determinarea vechimii straturilor. În general, știința îl pasiona atît de mult încît rezolvarea unei probleme de știință îl bucura mai mult decît realizarea unui poem. Științele naturii îl atrăgeau îndeosebi, pentru că „natura creează necontenit forme noi". În fenomenele naturii Goethe caută să intuiască fenomenul general al vieții. „*Culorile sînt fapte și suferințe ale luminii*" — notează odată atît de frumos Goethe, artistul pentru care totul în natură exprimă simțire și viață ; omul de știință care în fenomenele naturii descifra puternicele tendințe de continuă devenire și perfecționare a propriului său suflet.

Lui Goethe, gînditorului, îi repugnă filozofii care își stăvilesc avîntul de permanentă cercetare a spiritului prin barierele unor „sisteme". El fuge de un „sistem" care i-ar crea anumite prejudecăți deformînd adevărul și, mai ales, care ar abate gîndirea de la finalitatea sa practică. „*Din nenorocire, gîndirea pentru gîndire nu ne ajută la nimic*", — notează Goethe, gînditorul pentru care „*adevărul este numai ceea ce e productiv*".

Filozofia lui Goethe este o filozofie a acțiunii. „Om înseamnă luptător" — definește Goethe ferm și lapidar. „*Teoria trebuie să indice numai elementele de bază din care izvorăște ulterior, în chip viu, acțiunea*", continuă artistul care a creat figurile lui Götz, Egmont, Prometeu sau Faust, și în același timp ministrul care la curtea din Weimar a activat intens pe tărîmul vieții practice. Pentru individ, ca și pentru societate, o idee este acceptată ca adevărată în măsura în care îndeamnă la faptă. „Piatra de încercare a oricărei teorii rămîne, pentru mine, practica" — mărturisește scriitorul ce întruchipează tendințele pozitive ale burgheziei germane, îndemnînd într-alt loc această burghezie pasivă „să facă mai puțină filozofie și să aibă mai multă forță de acțiune, mai puțină teorie și mai multă practică". Con-

Scanned with OKEN Scanner

cluzia acestei filozofii a lui Goethe este acțiunea. *„Gîndire și acțiune; acțiune și gîndire, aceasta e suma oricărei înțelepciuni"*, subliniază el.

Sensul acțiunii pe care o predica Goethe este dirijat împotriva tiraniei absolutiste. *„Chipul unui despot ... este ceva înfricoșător pentru oamenii cinstiți"*, scria autorul lui *Prometeu*, al lui *Götz* și al lui *Egmont*. Sub acest raport, unul din momentele cele mai demne de subliniat din biografia lui Goethe este acela cînd el versifică eposul satiric popular (influențat de francezul *Roman al lui Renart) Reineke Fuchs*, în care este dezvăluită întreaga corupție a vieții feudale — imagine a societății în mijlocul căreia trăia și Goethe. Dar mentalitatea sa burgheză, care îl face să condamne acțiunile maselor populare din timpul revoluției franceze, îl împinge spre compromis.

Și atunci Goethe își deplasează atenția de la transformarea societății asupra transformării morale a individului.

Depășind însă căutările unei originalități ostentative, specifice tinerilor stürmeri, Goethe precizează că *„trebuie să ne cultivăm calitățile, nu particularitățile"*. Apoi, enunțînd un anumit sens al ideii de personalitate, el subliniază : *„omul cel mai neînsemnat poate fi complet cînd se mișcă înăuntrul granițelor capacităților și aptitudinilor sale"*.

„Am studiat arta și natura, totdeauna numai ca să mă instruiesc", spunea el odată, în cuvinte care dezvăluie acest alt aspect, esențial, al caracterului și gîndirii lui Goethe. Și anume : străduința continuă de a se desăvîrși, de a tinde spre un ideal de perfecțiune umană.*„Cine se străduiește fără încetare acela va fi mîntuit"* — conclude el în două versuri celebre din *Faust*. Pentru Goethe, omul superior este acela care se străduiește continuu a se depăși pe sine : *„Pe acela îl iubesc care dorește imposibilul"*. Peste tot în opera lui Goethe apare ideea autoperfecționării intelectuale și morale. Elementul său nu este liniștea și pasivitatea, ci lupta cu sine însuși : *„Numai acela merită libertatea și viața, care trebuie să și le cucerească în fiecare zi"* — spune el altădată (*Faust II*). Dar, și-a putut oare cîștiga Goethe libertatea, în condițiile sociale ale epocii lui ?

În această privință, Engels, într-un articol (*K. Grun, Despre Goethe din punct de vedere uman*) desăvîrșește portretul marelui scriitor : „În raport cu societatea germană din vremea sa, Goethe se comportă în două feluri. Uneori îi este ostil. Încearcă să fugă de ceea ce îl dezgustă, ca în *Ifigenia* și în genere în timpul călătoriei sale în Italia. Se revoltă împotriva societății sub trăsăturile lui Götz, Prometeu și Faust, iar sub trăsăturile lui Mefisto el își varsă asupra ei ironia cea mai amară. Alteori, dimpotrivă, o tratează amical și i se dăruiește. Mai mult chiar : o apără împotriva mișcării istorice ce o asediază, ca în special în toate operele sale cînd vorbește

Scanned with OKEN Scanner

de Revoluţia franceză... Este în el o luptă continuă între poetul genial pe care îl dezgustă „mizeria" (morală) anturajului său, — şi... consilierul aulic de la Weimar care se vede obligat să încheie un armistiţiu cu mizeria, să se obişnuiască cu ea... Goethe era prea universal, de o fire prea activă... Temperamentul său, puterile sale, toată direcţia spiritului său îl destinau vieţii practice, iar viaţa practică pe care o găsea în faţa sa era mizerabilă". De aceea Goethe a şi proiectat în viitor realizarea visului faustian, a unei munci libere, fericite şi socialmente utile, care va triumfa asupra individualismului.

Poetul şi etapele liricii sale

Goethe a scris poezii de la vîrsta de 8 ani şi pînă în ultimele zile ale vieţii. În timp de 75 de ani de activitate poetică el a parcurs o serie de etape distincte. Dar, după cum întreaga operă a lui este angajată în cea mai desăvîrşită unitate, tot aşa şi lirica lui are, cu toată varietatea fazelor, o unitate: este o „poezie de circumstanţă" (*Gelegenheitsdichtung*), cum şi-o numea el, în sensul că a fost hotărîtă de viaţă, de diferitele circumstanţe ale vieţii. Toată opera literară a lui Goethe este un imn închinat vieţii.

Prima etapă a liricii lui Goethe, — cînd poetul îşi caută drumul, întîrziind în idila clasicizantă, convenţională şi pe gustul rococoului, adoptînd adesea un stil artificial după modele franceze — este străbătută repede. Întîlnirea lui cu Herder îi lămureşte gînduri, tendinţe, intuiţii, pînă acum confuze: Herder îi fortifică convingerea că simţirea sinceră trebuie să fie nota dominantă a poeziei.

Începe deci a doua fază a liricii lui. Călătoriile sale pe drumurile şi prin satele Alsaciei îi dezvăluie farmecul naturii şi frumuseţile poeziei populare. Culege din gura poporului cîteva balade şi scurte poezii lirice. Poezia populară îi împrospătează simţirea, îl învaţă exprimarea directă, sinceră şi într-o deplină simplitate a sentimentelor proprii, precum şi fermecătoarea muzicalitate a ritmului. Goethe împrumută adesea de la această poezie motive şi teme — ca într-o poezie *Gefunden* — foarte asemănătoare celei intitulate *Într-o grădină*, a lui Ienăchiţă Văcărescu, sau ca în această delicată *Răsură din livezi*:

Zări un trandafir sfios, —
Răsură din livezi.
Ce tînăr e şi ce frumos!

Copilul vine bucuros :
E-o fericire doar să-l vezi !
Răsură, roşie răsură,
Răsură din livezi.

„Te rup !“, copilul îi vorbi,
„Răsură din livezi !“
„Te-nţep !“ răsura îi grăi.
„Te-nţep, şi-atunci vei suferi.
În gîndul tău să mă păstrezi“.
Răsură, roşie răsură,
Răsură din livezi.
Şi-a rupt copilul rău, a luat
Răsura din livezi.
Ea se-apără şi l-a-nţepat, —
Dar plînsul nu l-a alinat . . .
„În gîndul tău să mă păstrezi ! . . .“
Răsură, roşie răsură,
Răsură din livezi.

De-acum încolo, ceea ce va rămîne caracteristic poeziei lui Goethe va fi această izbucnire spontană, nestăpînită, de sentimente. Apoi, un adevărat cult al naturii, — dar nu al naturii idilice, văzute ca un simplu decor frumos, ci ca cel mai bun, mai intim confident al poetului. Natura devine un simbol al simţămintelor lui, interpretîndu-i parcă trăirile sufleteşti, ca, de pildă, în această mică bijuterie a liricii universale, *Cîntec de noapte al călătorului* (trad. Al. A. Philippide) :

Peste coame de munţi
E linişte adîncă.
Prin ramuri asculţi
Cum stăruie încă
Un murmur blînd
În codru glasul păsărilor piere.
Ascultă-n tăcere :
Dormi-vei şi tu în curînd.

Întrucît însă poezia lui Goethe este o izbucnire spontană, ea va avea uneori un puternic caracter dramatic, va exprima dezbaterea unui conflict sufletesc. Numeroasele balade scrise de Goethe se caracterizează printr-o

Scanned with OKEN Scanner

forță dinamică, printr-un dramatism concentrat, înăbușit, și prin farmecul atmosferei de taină uneori cu care se încheie balade de inspirație populară, ca în foarte cunoscutele balade *Regele din Tule*, *Craiul ielelor* sau *Pescarul*. Dar caracterul dramatic va fi exprimat mai direct în creațiile poetice ale lui Goethe din a treia sa fază, acele poezii scrise în vers liber și nerimat care traduc titanismul sufletesc al poetului revoltat împotriva stărilor de lucruri contemporane, exprimat prin intermediul unor eroi ca *Prometeu*, *Mahomed* sau *Ganymed* (care vor da și titlurile poemelor respective), aspirația poetului spre libertate și fericirea omenirii. Alături de prețuirea poeziei populare, alături de stilul exprimării directe, spontane, sincere, acest titanism este o altă trăsătură prin care tînărul poet devine exponentul strălucit al curentului *Sturm und Drang*.

Iată, în acest sens, finalul poemului *Prometeu* (în versiunea lui Panait Cerna) :

Să te ador pe tine, eu ?
De ce ? Ai alinat vreodată chinul
Celor îngenunchiați ?
Ai șters vreodată ochi înlăcrimați ?
Puternica Vecie și Destinul,
Stăpînii tăi și-ai mei,
Nu m-au creat pe mine, ca pe zei ?
Crezi tu că voi urî viața, poate,
Și pribegi-voi prin pustiuri grele
Fiindcă florile visării mele
Nu pot să lege toate ?

Aici rămîn — și voi zidi mereu
Făpturi de oameni, după chipul meu —
Un neam la fel cu mine :
Să sufere, să plîngă, să muncească,
Și să se veselească,
Și să se uite cu dispreț la tine,
Ca mine !

Momentul acestei poezii, în același timp lirică și dramatică, de o puternică densitate de simțire și de o adevărată explozie sentimentală, se încheie o dată cu momentul călătoriei lui Goethe în Italia.

În cea de-a patra fază, corespunzînd anilor călătoriei sale în Italia, inspirația clasică și senină ia locul celei învolburate și neliniștite. „*Iată-mă de-acum liniștit pentru tot restul zilelor mele*“, scrie el din Roma, numind

Scanned with OKEN Scanner

acest oraş *„locul care m-a văzut cu adevărat fericit pentru prima dată în viaţa mea"*. Adeseori va vorbi poetul cu entuziasm despre acest moment decisiv pentru evoluţia operei sale : *„Numai de azi încep să trăiesc"*. *„Pot spune că numai la Roma am simţit ceea ce este cu adevărat un om"*. *„N-am mai găsit niciodată bucuria aceea pe care o simţeam în mine cît am stat la Roma"*. *„Socotesc drept a doua naştere a mea ziua cînd am intrat în Roma"*. Cei doi ani petrecuţi în Italia — căci *„nu sînt aici pentru a mă desfăta, ci pentru a învăţa"*, precizează Goethe — au fost ani de studiu al artei antice şi de cercetări asupra civilizaţiei Renaşterii : *„Nu trece nici o zi fără să cresc în cunoştinţe şi în practica artei"*.

În acelaşi timp, este şi perioada de inspiraţie şi de creaţie a unor opere de o factură nouă — ca dramele *Ifigenia în Taurida* şi mai tîrziu *Torquato Tasso*, sau ca versurile din culegerile *Elegiile romane* (1790) şi *Epigramele veneţiene*. Poetul nu mai caută forţa unei expresii învolburate, răscolitoare, nemulţumite şi neliniştite, ci — în poeme de construcţie proporţionată şi armonioasă — el traduce calmul şi puritatea unei stări sufleteşti de luminoasă mulţumire. *Elegiile*, imitînd poemele erotice ale elegiacilor latini, dar aducînd şi notaţii moderne, apar ca un adevărat imn pe care Goethe îl cîntă farmecului unei vieţi libere, în care bucuriile iubirii sînt dublate de voluptatea pe care i-o procură formele şi culorile naturii sau ale artei.

Iată cîteva versuri de intimă confesiune cu care începe *Elegia a VII-a* :

O, cît de vesel, la Roma mă simt ! cu gîndul la vremea
Cînd, dincolo-n nord, turburea zi m-apăsa.
Cer neguros şi greu se lăsa peste creştet,
Ştearsă, informă, lumea-i părea celui trudit.
Neostoitului cuget, căile sumbre pîndindu-l,
Mut, mă pierdeam în adîncul eului meu.
Azi, un văzduh mai senin îmi învăluie fruntea,
Föbus, divinul, învie forme, culori.
Noaptea de stele sclipeşte, răsună de cîntece blînde.
Luna-mi străluce mai clară ca ziua din nord.
Ce fericire mi-e dat să trăiesc, eu, muritorul !
Visez ? Oaspe sînt oare în casa-ţi, Jupiter Tată ?
. . . . . .

Echilibrul senin însă şi amintirile mitologice care impregnează *Elegiile* nu se mai regăsesc în *Epigramele veneţiene* — în care meschina viaţă a bogătaşilor Veneţiei îi evocă meschinăria vieţii din Weimar.

Scanned with OKEN Scanner

Un rezultat al acestei admirații pentru antichitate va fi și poemul *Hermann și Dorothea* (1797), scris în stil clasic, în hexametri și împărțit în nouă cînturi purtînd fiecare numele unei muze. Dragostea tînărului Hermann pentru refugiata franceză se desfășoară în cadrul pitoresc de viață dintr-un orășel german, aducînd caractere și moravuri mic-burgheze, și evocînd momente grandioase ale Revoluției franceze. Poemul, de o desăvîrșită sobrietate și simplitate, desfășurîndu-și acțiunea într-un ritm calm și senin, este pătruns de un suflu de generozitate și simpatie pentru dragostea curată a celor doi tineri, pentru bucuriile vieții domestice și pentru peisajul natural sau uman al acestei regiuni de pe țărmul Rinului.

În următoarele trei decenii, poezia lui Goethe, în afara aspectului liric, marchează momentul epic al baladelor și momentul satiric al *Xeniilor*. Acum însă balada lui nu mai utilizează atît materialul tradiției populare germane, cît materialul din antichitatea clasică sau din lumea orientului; iar ca formă, acum balada lui (*Ucenicul vrăjitor*, *Căutătorul de comori*, *Baiadera*, *Mireasa din Corint* etc.) îmbracă haina alegoriei, în versuri savant lucrate, urmărind efecte de orchestrație (ca în *Ucenicul vrăjitor*), fără să mai regăsim spontaneitatea și simplitatea melodică a baladelor lui Goethe din tinerețe. Cele peste șase sute de epigrame (de cîte două versuri), scrise împreună cu Schiller și intitulate *Xenii*, sînt — după expresia autorilor lor — îndreptate împotriva „taberei filistinilor", vizînd în mod special mediocritatea scriitorilor contemporani și urmărind să ridice idealul și gustul literar al publicului.

Lirica lui Goethe străbate acum o nouă etapă.

Bătrînul poet (are acum 65 de ani), ajuns în toamna vieții, încearcă o evadare din fața contemporaneității — de astă dată însă nu în lumea Italiei și a antichității greco-romane, ci în lumea Orientului conceput de el ca patria înțelepciunii. După modelul poetului persan Hafiz el își intitulează noua culegere de poeme *Divanul apusului și răsăritului* (în limba persană „divan" înseamnă „culegere de poeme"). Germane în fond, ca formă poeziile de acum se apropie de modelele orientale prin calmul resemnat al tonului, prin vioiciunea coloritului și armonia versificației. Nu au izbucnirile primăvăratice din poeziile fazei de „Sturm und Drang", nici lumina de vară a *Elegiilor romane*, ci bogăția de rod a experienței de viață, diversitatea de motive și de colorit, și înțelepciunea lirică a toamnei unei vieți bogate și intens trăite, exprimată astfel în una din aceste poeme (*Cutezanță*) :

Cum de, pretutindeni, omul
Se tămăduiește ?

Scanned with OKEN Scanner

Orișicui i-e drag de tonul
Ce se rotunjește.

Zvîrle tot ce-ncurcă mersul !
Nu trudi orbește !
Pînă cînți ori mînui versul
Mai întîi trăiește !

Sunetul adînc al vieții
Prin simțire treacă !
De-i poetul dat tristeții,
Singur se împacă !

Poeziile acestei faze cîntă uneori cu convingătoare căldură pasiunea unei iubiri tîrzii a poetului, alteori însă țin să dezbată probleme grave de viață, într-o expresie devenită nu arareori obscură din cauza abuzului de simboluri, metafore sau cuvinte orientale.

Divanul apusului și răsăritului — scrie Heine — înfățișează mentalitatea și sentimentele orientului ; și totul în această carte e numai parfum și patimă ... Goethe a așternut aici în versuri cele mai îmbătătoare plăceri ale vieții, și versurile acestea sînt atît de ușoare, de fericite, de zefirice, de eterice, încît te cuprinde mirarea cum s-a putut realiza așa ceva în limba germană ... Vraja acestei cărți e indescriptibilă ... Goethe, care a exprimat în *Faust* aversiunea sa împotriva abstracțiunilor spirituale și setea lui de voluptăți reale, s-a aruncat oarecum cu spiritul însuși în brațele sensualismului, scriind *„Divanul apusului și răsăritului“*.

După această etapă de „toamnă“ poetică, în care Goethe urmărește să încorporeze în lirica sa concluziile unei îndelungate experiențe de viață, trebuia să urmeze și o scurtă etapă de adîncă amărăciune, o „iarnă a dezamăgirii“, rezultată dintr-o iubire neîmpărtășită.

Goethe, a cărui biografie înregistrează multe episoade de iubire, întotdeauna întrerupte de el, în momentul cînd mulțumirea îl amenința cu perspectiva stagnării sau inerției ; Goethe, care prin iubire căuta întotdeauna desăvîrșirea, împlinirea sa sufletească, echilibrul propriei sale personalități, — se îndrăgostește, la vîrsta de 75 de ani, de tînăra Ulrike. Și de astă dată iubirea este pentru el experiență spirituală, principiu de înălțare sufletească, așa după cum poetul enunțase în ultimele versuri ale lui *Faust* („Eternul femenin ne-nalță-n tării“). Dar acum povestea de iubire îi apare ca o tragedie fără perspective de împăcare. Durerea de a nu fi iubit îl zguduie profund, vestindu-i sfîrșitul. Și Goethe scrie acel cîntec

Scanned with OKEN Scanner

de lebădă, acel „cîntec al dorului și al renunțării", *Elegia din Marienbad*, în care tema eternei lupte dintre tinerețe și bătrînețe se rezolvă — după transmiterea unui înălțător mesaj tineretului — în accentele dramatice ale unei resemnări amare :

Lăsați-mă, tovarăși buni de cale,
Aci-ntre stînci și mușchi și mîl de ploaie.
Nainte ! Lumea-n drumurile sale
Vă e deschisă, cerul se-ncovoaie.
S-o iscodiți, și strîngeți în ierbare
Secretul ei trudit în descifrare.

Din toate trec și simt că-mi bate ora
Și mie, cel de zei iubit odată.
M-au încercat ; m-a ispitit Pandora
Bogată-n har, în rele mai bogată.
Ei m-au legat cu-o pală de iubire,
Și-apoi m-au rupt, pierdut în nimicire.

Urmărită de-a lungul diverselor sale etape, poezia lui Goethe apare — în principiul ei — ca o confesiune intimă făcută în scopul de a se elibera de o prea copleșitoare tensiune emotivă. Considerată în ansamblul său, această poezie reconstituie organic momentele unei bogate și complexe autobiografii spirituale.

Drumul evoluției lirice goetheene urmărește — chiar dacă nu izbutește să-l realizeze total și întotdeauna — echilibrul stărilor contrarii. În urmărirea acestui țel, poetul este ajutat și de geniul său plastic, de atracția specială pe care o exercită asupra lui culorile, formele, reliefurile puternice, — și acestea apar cele mai adeseori limpezi în poezia sa. Deși în același timp poet obiectiv, atent la realitatea exterioară, Goethe nu-și detașează niciodată poezia de puternica sa subiectivitate. Poetul Goethe este un geniu al echilibrului, dar al unui echilibru cîștigat prin efort și autoeducare a personalității. Poet al iubirii, cîntînd acest sentiment în nuanțele și aspectele sale cele mai variate, Goethe este în principal un poet al vieții concepute ca activitate și străduință continuă de perfecționare a omului, concluzie la care ajunge și Faust :

Căci de senina libertate
Și de viață, demn va fi
Numai acela care poate
S-o cucerească zi de zi !

Scanned with OKEN Scanner

Romancierul

Nu numai lirica lui Goethe a fost ocazionată de evenimentele reale ale vieții sale, ci și romanele. *„Operele mele nu sînt decît fragmentele unei mari confesiuni"* — scria Goethe.

Nici una însă ca romanul *Suferințele tînărului Werther* (1774) nu are acest caracter limpede de confesiune. Dar nu numai elementele autobiografice ale unei iubiri din adolescență utilizează autorul aici, ci și elementele din viața altora, în special a unui bun prieten care s-a sinucis dintr-o decepție din dragoste. Cartea are deci un dublu caracter : subiectiv și obiectiv. Este o „carte a tinereții", cum o numea Goethe, o carte în care scriitorul a redat momentul de criză sentimentală pe care îl trăiește orice adolescent. Întrucît este o spovedanie, romanul a fost scris de Goethe pentru a se elibera pe sine însuși de obsesia amintirilor ce destramă energia și paralizează activitatea. Pentru prima dată apare în literatura germană tema frămîntărilor tragice ale iubirii, precum și procedeul de stăruitoare analiză sufletească.

Tînărul Werther este un melancolic, un om hipersensibil și nehotărît, care *„se pierde în visurile-i exaltate și se destramă prin reflexiune"*. Se-ndrăgostește de Lotte, logodnica unui prieten, caută să se-ndepărteze, dar societatea îi este insuportabilă, natura de asemenea, totul îi apare întunecat, — iar cînd se întoarce, i se pare că Lotte nu e mulțumită în căsnicie. Nici prietenului său nu-i sînt plăcute vizitele dese ale lui Werther ; și, după ce Lotte îi mărturisește dragostea ei — dar imediat jură că nu-l va mai revedea — Werther, pretextînd o călătorie, îi cere prietenului său pistoalele pe care i le va înmîna chiar Lotte, și se sinucide.

Romanul, cu melancolia sa bolnăvicioasă preromantică (amintind romanele lui Richardson, Goldsmith și *Noua Eloiza* a lui J.J. Rousseau), s-a bucurat de un răsunet imens. Aceasta, mai întîi pentru că opera a fost receptată ca un fel de protest împotriva meschinăriei realității germane a timpului.

Apoi, popularitatea operei a fost asigurată de figura lui Werther, astfel structurată, încît romanul epistolar sentimentalist al lui Goethe depășește mult limitele sentimentalismului de tip englez. Werther este un pasionat de Ossian, de Goldsmith, de Klopstock ; și este un discipol al lui Rousseau, revoltat împotriva inegalității sociale, dorind să se apropie de oamenii simpli din popor, inculți și inferiori lui sub raportul manierelor, dar mult superiori prin desăvîrșita lor curățenie sufletească. Modelul literar al lui Goethe este *Noua Eloiză*, cu melancolia, sentimentalismul și simțul naturii,

Scanned with OKEN Scanner

dar fără prolixitatea și tonul declamator al lui Rousseau. Apoi, Werther este un copil al naturii, îndrăgostit de idei, cu o viață spirituală intensă, dornic de activitate, un tînăr pe care însă aroganța „celor mari" îl exclude, ordinea socială îl condamnă să vegeteze în inactivitate.

Romanul este un tablou al moravurilor vremii și al stării de spirit a unei întregi generații. În fond, Goethe arată și la ce rezultate funeste poate duce sentimentalitatea dizolvantă, inactivitatea și lipsa de energie. Ideea centrală a romanului, mesajul lui Goethe, este concentrat în această edificatoare frază de la sfîrșit : „Privește : spiritul lui Werther îți face semn din groapa sa, spunîndu-ți : fii bărbat și nu te lua după mine" !

Celălalt mare roman al lui Goethe reprezintă o altă etapă a gîndirii lui.

Romanul (în două părți : *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, 1794—96, și *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister*, 1821—27) abundă în amintiri personale și în trăsături proprii de caracter pe care Goethe le dă eroului său. Urmărind să scrie romanul formării unei personalități, un „Bildungsroman", autorul pune amplu la contribuție experiența sa de viață, realizînd un roman pedagogic. Spre deosebire însă de *Emil* al lui Rousseau, unde educația tînărului prevedea evitarea societății, Goethe constată că „un talent se formează în liniște, un caracter — în vîrtejul lumii".

În prima parte a romanului (amintind *Romanul comediantului* de Scarron) tînărul fiu de negustor, îndrăgostit de viața teatrală (apoi și de actrițe), trece prin mai multe aventuri, pînă ajunge la un castel al unui conte. Wilhelm o uită pe Mignon (căreia i-a dedicat cunoscutele versuri : „Știi tu de țara cu lămîii-n floare ? "), se-ndrăgostește de aristocrata Natalia, se căsătorește și se convinge că trebuie să-și aleagă o carieră practică, folositoare oamenilor, și se decide pentru medicină. În această parte a romanului sînt incluse o amplă analiză a lui *Hamlet* și acea „mărturisire a unui suflet frumos" — din jurnalul intim al Nataliei.

Numai la prima parte a romanului Goethe a lucrat 20 de ani. *Wilhelm Meister* este în același timp romanul formării unei personalități și fresca critică a unei societăți. Cartea este construită după schema romanului picaresc : de-a lungul unei călătorii, eroul intră în contact cu diferite medii sociale, prezentate mai mult sau mai puțin critic. Pînă la Goethe romanul înfățișa caractere fixe, neschimbate de la început pînă la sfîrșitul acțiunii, — iar acțiunile decurgeau logic din acest caracter stabil. Goethe dă primul exemplu mare al romanului unui caracter „în devenire". Nu povestește, ca în romanele de pînă acum, diverse aventuri și episoade de dragoste, ci formația unui om, în mijlocul vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte a romanului nu este o operă destul de închegată. Mai neînchegată însă este partea a doua, *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister*. Este o înseriere de episoade care ilustrează cîteva idei dragi autorului; ideea burgheză a specializării, iar nu a unei culturi enciclopedice; ideea unei colectivități sociale agricole organizate pe bazele comunizării bunurilor prin buna învoire a proprietarilor; sau ideea unei școli în care elevii deprind și activități practice. Cu toate deficiențele proprii unei gîndiri socialist-utopice, este de remarcat ideea faustiană a devotamentului pentru colectivitate și, cu excluderea aristocrației frivole, cultivarea spiritului de largă solidaritate umană; sau respingerea deosebirilor sociale, singura noblețe ce îi poate fi conferită omului fiind munca în folosul societății.

Memorialistul

Dintre scrierile autobiografice ale lui Goethe, cea mai importantă este *Poezie și adevăr* (1811—33). Aceasta, pentru că autorul nu se mărginește să-și povestească doar viața, ci urmărește să înfățișeze totodată și epoca, precum și influența pe care aceasta a avut-o asupra formării lui. De-a lungul povestirii propriei sale vieți Goethe evocă oameni și moravuri, opere literare și curente de idei din diferite perioade ale vieții sale. Nicăieri ca aici autorul nu se dovedește a fi un portretist atît de desăvîrșit. Toate categoriile sociale din Germania vremii sînt reprezentate aci, apoi scenele evocate sînt redate cu o deosebită vioiciune, uneori cu un fin humor. În sfîrșit, episoadele — reale sau fictive — pe care Goethe le narează pe alocuri, ne revelează și un mare talent de povestitor. Și pe deasupra operei se conturează personalitatea autorului, în culori vii; iar reflecțiile și maximele presărate peste tot ni-l arată ca pe unul din spiritele cele mai luminate ale omenirii.

Dramaturgul

Printre alte merite importante ale lui Goethe ca om de teatru (conducător al teatrului din Weimar și regizor — cel dintîi regizor din istoria teatrului) a fost și popularizarea a numeroși dramaturgi străini, precum și îmbogățirea repertoriului cu cîteva opere originale valoroase: dramele libertare *Götz von Berlichingen* și *Egmont*, scrise sub influența ideilor „Sturm und Drang"; apoi drama clasicizantă *Ifigiena în Taurida*, drama *Torquato Tasso* și — mult deasupra tuturor — marele poem dramatic

Scanned with OKEN Scanner

în două părţi, de cîte 5 acte fiecare, a cărui elaborare l-a reţinut aproape 60 de ani : *Faust*.

Pornind de la cunoscuta legendă populară (dintre antecedentele tematice, celebre sînt tragedia lui Marlove, poemul lui Lessing şi cartea populară germană) a alchimistului care, pentru a pătrunde tainele ştiinţei, îşi vinde sufletul diavolului, Goethe a realizat o impresionantă dramă a omului în febrilă căutare a sensului existenţei. Forma de „poem dramatic" îi permite autorului să facă numeroase divagaţii de ordin filozofic, liric şi chiar fantastic sau să alterneze planul realist al acţiunii cu planul alegoric şi simbolic, mijloace variate servind să exprime frămîntările eroului şi bogăţia de idei a autorului.

Piesa începe cu un „Prolog pe scenă", în care sînt concentrate cîteva idei esenţiale goetheene asupra teatrului. Urmează „Prologul în cer" care ne orientează în tema şi în subiectul dramei, după care acţiunea porneşte să se desfăşoare într-un ritm calm şi grav, mutîndu-se, de-a lungul numeroaselor tablouri, mereu într-un alt cadru.

Bătrînul savant Faust, muncit de neliniştea contradicţiilor şi incertitudinilor, dezamăgit de toate ramurile ştiinţei care n-au reuşit să-i reveleze sensul vieţii, să-i procure mulţumire şi gust de viaţă, încheie un pact cu diavolul Mefisto, legîndu-se să-i dăruiască sufletul dacă acesta îi va procura mulţumirea dorită. Mefisto îi promite toate plăcerile vieţii, la care Faust îi răspunde :

Dar n-auzi că nu vreau plăceri trecătoare ?
Mi-e dor de mirajul plăcerii ce doare,
De ura ce-aprinde a dragostei rază,
Şi vreau disperarea care-nvioreză.
Pieptul, de-al ştiinţei zbucium vindecat,
Vreau la suferinţe să-l deschid mereu !
Tot ce omenirii soarta-i va fi dat,
Vreau să gust în fundul sufletului meu !
Cele mai înalte sau profunde-n Fire,
Bucurii şi chinuri, să le pot gusta ;
Să-mi topesc fiinţa într-a omenirii
Şi să cad, la urmă, sfărîmat, cu ea ! . . .

(trad. I.V. Soricu)

Începe seria ispitelor pe care Mefisto i le oferă, mai întîi redîndu-i tinereţea, dar Faust nu-şi găseşte satisfacţia şi împlinirea năzuinţelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Înzestrat cu anumite trăsături sufleteşti proprii autorului său, Faust îşi simte sufletul scindat între două porniri pe care nu le poate împăca : între viaţa activă şi cea contemplativă, între activitatea teoretică şi cea practică, între trăirea intensă a bucuriilor vieţii date şi urmărirea continuă a unor idealuri mai înalte :

Tu ai o singură pornire.
De-ar rămînea a doua moartă !
Eu, vai, în piept am două inimi
Care veşnic vor să se despartă . . .
În dragostea de viaţă, una
Se ţine strîns de lumea noastră,
Iar cealaltă se avîntă
Mereu spre bolta cea albastră !

Pe de altă parte, în această dramă care dezbate cu atît patos şi profunzime problemele existenţei omeneşti şi ale cunoaşterii, în această dramă atît de bogată în sensuri simbolice, Mefisto reprezintă spiritul negaţiei, dar şi spiritul tentaţiei şi, în fine, spiritul stimulării. Prin prezenţa lui în dramă, Goethe ţine să afirme că, în activitatea omului, conştiinţa răului îl poate îndemna şi trebuie să-l stimuleze să facă binele. De aceea, ca personaj, Mefisto este spiritual, inteligent, şiret, ironic, o inteligenţă realistă şi practică : un fel de diavol-filozof.

După experienţele spirituale prin care trece neliniştitul Faust, urmează lungul episod al dragostei pentru Margareta, pe care dragostea o va împinge să-şi otrăvească mama, să-şi omoare copilul, apoi o va arunca în întunericul nebuniei şi, în sfîrşit în braţele morţii. Tragedia Margaretei constituie partea cea mai lirică a dramei şi cea mai vibrant umană.

A doua parte a dramei *Faust* — parte mult mai amplă, mai dezarticulată, formată dintr-o succesiune foarte variată de tablouri şi, din această cauză, imposibil de a fi reprezentată pe scenă — îl poartă pe Faust prin diverse locuri, pînă cînd ajunge înalt sfetnic la curtea împăratului. Aici, situaţia este analogă celei de la tiranicele curţi princiare şi ducale din Germania vremii. Într-o tiradă ce zugrăveşte în culori realiste şi în tonuri elocvente această situaţie, Faust se adresează împăratului :

Dar, vai, ce poate să mai facă mintea,
Şi mîna Ta, şi gîndul bun al Tău,
Cînd patimile, ţara subminează,
Şi rău se-ngrămădeşte peste rău ?

Scanned with OKEN Scanner

Cine-ar căta spre largul ţării-n jos,
Ar trece printr-un vis întunecos,
În care monştrii luptă scoşi din fire
Şi legea e-o nelegiuire,
Şi-o lume se frămîntă-n rătăcire.
Răsună pîn-aicea plînsul,
Dar stă senin judecătorul,
În vreme ce-n tumult sălbatic
Revolta zguduie poporul.
Neruşinarea se fălește
Cu crimele legînd frăţie ;
Osînda se pronunţă gravă
Pe biata nevinovăţie.
La urmă, chiar cei buni cedează
Recunoscînd minciunii harul :
Un jude ce n-aplică legea
Se înfrăţeşte cu tîlharul.
În negru-am zugrăvit tabloul,
Dar n-am culori atît de-nchise
Să dau realitatea-ntreagă
A stărilor aici descrise . . .

Cîştigat definitiv de convingerea că semnul vieţii stă în faptă, în activitatea creatoare în folosul celor mulţi, săraci şi oropsiţi, Faust vrea să smulgă apelor mării un teren mlăştinos, pentru a-l asana, a-l cultiva şi a-l dărui oamenilor nevoiaşi. Gîndul că va putea ajuta oamenii să-şi realizeze idealul lor de libertate şi de prosperitate îi procură lui Faust o stare de fericire în care, în sfîrşit, a găsit însuşi sensul vieţii. În extazul viziunii acestui moment sublim, Faust exclamă :

Canalizînd băltoaca infectată,
Vom face-o cucerire minunată.
Deschide-vom terenuri roditoare
Atîtor mii de braţe muncitoare.
Aici veni-vor multe milioane,
Care, dacă tocmai în belşug n-ar fi,
Pe cîmpul plin de roadele bogate,
Activi şi-n libertate vor trăi !

Scanned with OKEN Scanner

Mi-am închinat întreaga viață
Acestei splendide minuni.
Ea-i ultima concluziune
A-ntregii mele-nțelepciuni.
Căci, de senina libertate
Și de viață, demn va fi
Numai acela care poate
S-o cucerească zi de zi.
Icoana asta luminoasă
În fața mea aș vrea s-o am :
Să văd că pe pământul liber,
A propășit un liber neam !

Ajuns la acest punct, Mefisto, potrivit pactului, vrea să-i ia sufletul. Faust însă este mîntuit, pentru că el singur s-a ridicat de la egoism la cel mai înalt altruism, pentru că el singur a ajuns să înțeleagă că activitatea creatoare în folosul societății este adevăratul țel al vieții omenești ; și pentru că toată viața a fost pentru el o neîntreruptă străduință întru desăvîrșirea caracterului său.

Este încă un sens, esențial, al acestei capodopere, care este în același timp o confesiune, o autobiografie spirituală a genialului Goethe și o apologie a necurmatelor eforturi creatoare ale umanității în drum spre progres.

7

Prezența lui Goethe în cultura română

Încă din timpul vieții Goethe a fost obiectul unor atacuri, dar și al celor mai entuziaste veneratii. După moarte însă i-a fost hărăzită aproape unanim venerația. Multilateralitatea preocupărilor, setea sa de acțiune creatoare socialmente utilă și calda lui umanitate au făcut ca influența sa literară să fie imensă. Goethe a contribuit la formarea școlii romantice germane. Fr. Schlegel, teoreticianul romantismului german, îl pune alături de Shakespeare, iar Pușkin afirma că *Faust* egalează *Iliada*. Cele mai mari spirite literare ale lumii l-au admirat, l-au tradus, sau au fost influențate de el. În toate țările Goethe este prețuit azi ca unul din marii scriitori care au militat pentru eliberarea, demnitatea și înălțarea omului.

În cultura română apariția lui Goethe se produce relativ repede. În 1838 — deci la numai șase ani de la moartea lui — Timotei Cipariu traduce balada *Pescarul*, iar peste patru ani (1842) apare traducerea lui *Werther*, căreia îi vor urma numeroase altele. Prima din cele opt sau zece traduceri

Scanned with OKEN Scanner

ale poemului *Hermann și Dorothea*, făcută probabil de Asachi, apare încă în 1832. *Faust* a fost publicat în românește, în traduceri integrale sau numai a primei părți, de către o lungă serie de traducători, începînd cu traducerea lui V. Pogor, din 1862. Alte opere — *Clavigo, Stello, Egmont* — apar pentru prima dată între 1872—76. Chiar și *Povestea Vulpoiului șiret* (Reineke Fuchs) a fost tradusă în 1931. Poeziile lui Goethe au fost traduse masiv, unele balade chiar de cîte 8—14 ori. Influența marelui poet german s-a manifestat la Bolintineanu, I. Negruzzi, și mai ales la Eminescu *(Sărmanul Dionis)*. În anii noștri, o operă ca *Poezie și adevăr* apărută în tiraje de masă (în traducerea lui Tudor Vianu) a avut un succes imens, la fel ca excepționala traducere integrală a lui Lucian Blaga din *Faust*. Dintre traducerile de înaltă ținută a celorlalte opere goetheene realizate la noi în ultimii ani amintim și culegerea de *Poezii* traduse de Maria Banuș (1957).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura italiană în secolul al XVIII-lea* ★

1
AMBIANȚA INTELECTUALĂ : VICO
2
POEZIA : PARINI ȘI MONTI
3
UGO FOSCOLO
4
TEATRUL
5
TRAGEDIA : ALFIERI
6
COMEDIA : GOLDONI

Ambianța intelectuală : Vico

1

După epoca de decadență literară a secolului al XVII-lea prelungită pînă către 1750 și marcată de predominanța genului artificial, cultivat îndeosebi în mediul aristocratic, al pastoralei, în secolul al XVIII-lea literatura italiană — sub influența preromantismului englez și a raționalismului enciclopediștilor, dar determinată fiind și de realitățile politice și sociale, intelectuale și morale, locale — cunoaște anumite momente de renaștere, mai ales în cîmpul teatrului. Este secolul în care Goldoni aduce pe scenă un robust suflu popular, iar Alfieri, ecoul revoltei împotriva tiraniei. Poezia și (într-o mai mică măsură) proza acestui secol aduc și ele unele aspecte complementare, prin opera cîtorva scriitori de valoare care impun din nou literatura italiană pe planul atenției universale.

Prima operă importantă pe acest plan nu este însă o operă de beletristică, ci de teorie : *Știința nouă* (1725) a lui **Giambattista Vico** (1668—1744). Încercînd o explicație a evoluției societății omenești, Vico, reproducînd fazele vieții individului, distinge în desfășurarea procesului civilizației umane trei epoci : „epoca zeilor", teologică, primitivă ; „epoca eroilor", cu apariția statului și a scrierii ; și „epoca oamenilor", cu dominația democrației. După care, societatea îmbătrînind, acest ciclu se repetă.

Dincolo de această discutabilă și mult discutată teorie, importanța lui Vico pentru filologia comparată rămîne incontestabilă. El subliniază existența a două faze clare în istoria popoarelor : una poetică, imaginativă,

Scanned with OKEN Scanner

în care totul este explicat prin mituri și legende, și alta filozofică, ce caută o explicație rațională a naturii și evenimentelor. Adevărata poezie deci trebuie căutată nu în cultura aristocratică supusă convențiilor și exigențelor rațiunii, ci în creațiile folclorice.

Personalitatea lui Vico, precursor al filozofiei istoriei, al filologiei comparate și al esteticii, precum și contribuția sa la mișcarea europeană de idei literare a veacului — inclusiv și în primul rînd la promovarea interesului pentru producțiile folclorice — sînt demne de subliniat.

Poezia : Parini și Monti

2

În domeniul poeziei italiene a secolului se afirmă numele lui Parini, Monti și Foscolo.

Giuseppe Parini (1729—99), deși autor și de poeme pastorale, alege de preferință tematica socială și atitudinea moralizatoare. Cunoscînd bine aristocrația, Parini îi satirizează aspru moravurile (aroganța, prostia, lenea, ipocrizia etc.), în amplul poem *Ziua* (1763). În culegerea sa de *Ode* (1791), Parini atacă fanatismul și superstiția, luxul, avariția și nepăsarea conducătorilor Milanului, care nu se interesează de soarta poporului.

Odele lui Parini, cu finalitatea lor de educație morală și civică subliniată, constituie o operă a unui poet care nu separă — ca majoritatea scriitorilor „settecento"-ului italian — ideea de artă de ideile de patrie, umanitate, libertate, familie, natură. Momentul Parini este, pentru aceasta, important pentru literatura italiană a secolului al XVIII-lea, legînd totodată această literatură de tendințele literare burgheze, patriotice, raționaliste, din alte țări ale Europei „secolului luminilor".

Cu **Vincenzo Monti** (1754—1828) — poet care se inspiră din Klopstock sau *Werther*, din Shakespeare și Milton, din Ossian și Gray — aceste legături literare sînt mai accentuate. Admirator al lui Napoleon, chiar după cotropirea Italiei de către trupele acestuia — Monti, cu toată poziția sa politică echivocă și inconstantă, rămîne un poet patriot și un hotărît anticlerical (satirele *Fanatismul*, *Superstiția*, 1797).

Ca formulă, poezia lui Monti prezintă un interesant amestec de elemente și atitudini preromantice cu ficțiuni mitologice și reminiscențe clasicizante. Această formulă literară, mult practicată în Italia acum și mai tîrziu, o vom regăsi și la Foscolo.

Scanned with OKEN Scanner

3

Ugo Foscolo

Ugo Foscolo (1778—1827) este un patriot și un iacobin, întîi admirator al lui Napoleon, apoi adversar după jafurile și masacrele săvîrșite și în Italia. Foscolo este și un poet sentimental, pasionat de scrierile lui Young și Rousseau, complăcîndu-se adesea în singurătate ; în temperamentul și opera lui Foscolo întîlnim mereu această coexistență între eroic și sentimental.

Capodopera sa, *Mormintele* (1807), un poem de peste 300 de versuri, „singura poezie lirică în sens pindaric a Italiei" (Carducci), i-a fost ocazionată de o dispoziție a guvernului austriac (apoi a celui francez) cu privire la înmormîntarea tuturor cetățenilor în afara orașului și la cenzurarea epitafurilor. Mormintele însă, scrie poetul, trebuie să-i distingă pe oamenii mari de cei obișnuiți, căci mormintele celor dintîi au din totdeauna menirea de a-i îndemna pe urmași la fapte măreție. Și precum mormintele de la Maraton i-au însuflețit pe greci în lupta contra perșilor, iar cele ale Scipionilor i-a îmbărbătat pe romani pentru cucerirea libertății, tot astfel mormintele marilor bărbați ai Italiei trebuie să insufle contemporanilor simțul eroismului și al dorinței puternice de a avea o patrie a lor.

Obsesia înaltului sentiment civic și patriotic al strămoșilor, tradusă pe plan literar prin asimilarea influențelor clasicismului antic, se îmbină la Foscolo cu un viu sentiment al naturii și în general cu o sensibilitate modernă, preromantică. Poet politic, Foscolo propune contemporanilor săi „Virtutea", în sensul antic al cuvîntului. Aceasta a făcut ca *Mormintele* să se bucure de-a lungul vremurilor de o mare popularitate, mai ales printre patrioții italieni angajați activ în lupta de eliberare a țării lor.

Opera reprezentativă a prozei preromantice italiene este romanul său sentimentalist *Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis* (1802). Pornind de la un fapt real (întocmai ca și Goethe în *Werther*, sinuciderea din dragoste a unui prieten), Foscolo reconstituie sub formă epistolară povestea de iubire nefericită a eroului, urmărit în același timp și de autoritățile guvernului austriac, și care se sinucide văzîndu-și iubita căsătorită și patria pierdută. Opera este evident inspirată din *Noua Eloiză* și mai ales din *Werther* ; dar Foscolo adaugă pasiunii amoroase pasiunea politică. Ilustrînd o pasiune violentă, proza poetică, robustă, dinamică, spontană, sinceră a lui Foscolo, tradusă în toate limbile europene, a exercitat o mare influență nu numai asupra scriitorilor italieni, ci și asupra fortificării sentimentelor patriotice ale cititorilor săi.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul

În Italia, teatrul secolului al XVIII-lea a cunoscut numai două sau trei nume de dramaturgi de renume mondial, deşi viaţa teatrală din Italia timpului a fost extrem de intensă. Ceea ce este de-a dreptul paradoxal este faptul că această viaţă teatrală înfloritoare a fost stimulată tocmai de situaţia politică şi economică deplorabilă a Italiei.

Pentru că Italia era împărţită în vreo zece state, unele sub stăpînire franceză, spaniolă sau austriacă, dar în toate dominînd un regim despotic absolutist, barierele vamale şi poliţieneşti au contribuit la starea generală de decădere economică. Totodată însă, această fărămiţare a ţării a făcut ca viaţa teatrală să se dezvolte nu într-un singur oraş-capitală (ca în Anglia, sau ca în Franţa), ci în mai multe oraşe importante. Fiecare din marile oraşe italiene — Veneţia, Neapole, Florenţa, Roma, Milano, Parma — îşi avea fizionomia sa teatrală proprie (stimulată şi de ambiţiile principilor locali), şi fiecare îşi aducea contribuţia sa proprie, diferită, într-un domeniu sau altul al artei teatrale.

Lumea aristocraţiei şi a marii burghezii era mare amatoare de spectacole de operă. „Teatrul liric" — cum era şi este încă numită opera — apăruse în secolul anterior în Italia, iar acum, în secolul al XVIII-lea ocupă primul loc în teatru. Textul libretelor de operă însă era un simplu pretext lipsit de valoare literară. Cel care a făcut ca textul literar al libretului să capete întîietate faţă de muzică a fost **Pietro Metastasio** (1698—1782), creatorul tragediei lirice, autor a 26 de melodrame, dramaturgul ideal al publicului aristocrat, devenit poetul oficial al curţii imperiale din Viena (şi în Ţările Româneşti melodramele sale erau foarte gustate de protipendadă încă din secolul al XVIII-lea : „Achiles Paskir, Fapta lui Kir Metastasie, Chesaricescului poet" este publicată în 1792 de vel-paharnicul Iordache Slătineanu).

Metastasio — poet sensibil, dar fără profunzime — al cărui nume devenise celebru în toată Europa, a pus bazele genului de operă sentimentală. Pentru una singură din melodramele sale, pentru *Didona părăsită*, au compus muzica nu mai puţin de 40 de compozitori — şi aceasta într-un singur secol, al XVIII-lea !

Scanned with OKEN Scanner

Tragedia : Alfieri

O altă glorie europeană a teatrului italian — dar o glorie de cu totul altă natură — a fost **Vittorio Alfieri** (1749—1803).

Contele Alfieri era un mare admirator al enciclopediştilor francezi, cunoştea bine operele lui Montesquieu, Voltaire şi Rousseau, cu ajutorul cărora şi-a format idei clare cu privire la libertatea politică şi la independenţa Italiei. Şi aspectul cel mai impresionant al personalităţii sale este tocmai această vehementă condamnare a despotismului.

Marea ambiţie a lui Alfieri a fost să dea teatrului italian genul care-i lipsea : tragedia. Dar nu o tragedie lirică, sentimentală, pentru uzul saloanelor, ci o tragedie eroică, politică, tragedia care să elogieze libertatea şi să insufle poporului pasiunea luptei contra tiraniei. Marea operă a lui Alfieri a fost aceea de a fi creat acest gen dramatic pe un teren aproape pustiu, într-o ţară în care — spre deosebire de Franţa, de pildă — burgheziei prea înapoiate politiceşte îi lipsea disponibilitatea spre patosul eroic al luptei pentru libertate ; într-o ţară în care nu existau nici remarcabili actori de tragedie, şi nici un public format cu un gust pentru reprezentaţiile de tragedie.

Convins că, în condiţiile existente, societatea italiană avea nevoie de un patos politic pe care numai rezonanţa puternică a tragediei i-o putea da, Alfieri începe să-şi scrie cele 21 de tragedii, într-o vreme cînd din Franţa prerevoluţionară pătrundeau tot mai mult şi în Italia apelurile la lupta pentru libertate şi egalitate.

Tragediile lui Alfieri au structura clasică a tragediilor lui Voltaire — dar sînt de o sobrietate dusă la maximum. Toate sînt foarte scurte (deşi au cîte 5 acte), cu un număr de numai 4—5 personaje, lipsite fiind de episoade, şi avînd o conciziune extremă. Se citează, de pildă, o scenă compusă din numai 9 replici — toate concentrate în numai 3 versuri ; sau, un singur vers în care autorul a condensat nu mai puţin de 5 replici ! — Şi totuşi : deşi extrem de laconice şi total lipsite de efecte exterioare, tragediile lui Alfieri sînt foarte scenice, furnizînd foarte serioase partituri de studiu actorilor.

Sentimentul de forţă şi de grandoare pe care-l procură spectatorului tragedia lui Alfieri este dat de însăşi forţa şi de grandoarea personajelor sale şi a ideilor libertare. Eroul alfierean preferat este cetăţeanul ideal, pentru care valoarea morală supremă este îndeplinirea îndatoririlor cetăţeneşti şi hotărîrea de a lupta pentru libertate. Ceea ce urmărea dramaturgul era să facă operă de educaţie patriotică.

Scanned with OKEN Scanner

— „Eu cred cu tărie (spunea Alfieri) că oamenii trebuie să învețe, frecventînd teatrul, să fie liberi, puternici, generoși, înflăcărați pentru adevărata virtute, intoleranți față de orice violență, îndrăgostiți de patrie, cunoscători ai propriilor lor drepturi și, în toate pasiunile lor, să fie entuziaști, drepți și mărinimoși".

În acest spirit sînt concepute tragediile lui Alfieri — dintre care mai cunoscute sînt : *Saul, Filip, Brutus Senior* și *Virginia.*

Un adevărat model de concepție și de construcție dramatică alfieriană este tragedia *Virginia,* piesă impregnată de spiritul republican al Romei antice, spirit pe care dramaturgul voia să-l inoculeze și spectatorilor săi. Subiectul, inspirat din relatarea istoricului latin Tit-Liviu, este următorul : Virginia, o fată din popor, fiica lui Virginiu și a Numitoriei, este urmărită de vițiosul Appius Claudius, care, abuzînd de puterea sa de șef al decemvirilor, vrea s-o răpească. Zadarnice vor fi încercările tînărului tribun Icilius, logodnicul Virginiei, de a o salva, și totodată de a apăra libertățile cetățenești, denunțînd poporului actele tiranice ale lui Appius. Icilius este ucis în timp ce încerca să organizeze o răscoală, iar Virginiu, pentru a-și salva fiica de rușinea de a deveni sclava lui Appius, o omoară cu mîna lui. Fapta părintelui ridică poporul împotriva tiranului. Deci, o tragedie de iubire și în același timp o tragedie politică : una din tragediile alfieriene care au format baza repertoriului revoluționar italian.

Comedia : Goldoni

6

Dezbătînd problema libertății politice, Alfieri reprezenta conștiința înaltă a Italiei secolului al XVIII-lea. Dar, o imagine a Italiei acestei vremi, în toată varietatea, mișcarea și pitorescul ei, o realizează comediile lui Goldoni.

Carlo Goldoni (1707—1793) este numele mare al teatrului italian, apreciat nu numai în Italia (unde, încă în timpul vieții, teatrul său apăruse în 23 de ediții), ci în întreaga lume. Goethe i-a pus în scenă, la Weimar, cîteva comedii ; Lessing care i-a prelucrat 5 comedii, îl amintește mereu în celebra sa *Dramaturgie de la Hamburg ;* Diderot, în piesele sale, se inspiră din Goldoni ; în Anglia i se jucau 7 piese încă în timpul vieții ; iar în România, *Văduva isteață* și *Slugă la doi stăpîni* sînt traduse și reprezentate încă în prima jumătate a secolului trecut.

Pe ce se fondau marele prestigiu și popularitatea lui Goldoni, neîntrerupte de două secole ?

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi, Goldoni este cel mai prodigios dramaturg din toată Europa veacului al XVIII-lea, autor a 260 de piese, dintre care peste 150 de comedii. O cantitate uriașă, din care cel puțin 35 de comedii au rămas pînă azi baza repertoriului teatrului italian. În comediile lui întîlnim o mare varietate de caractere, de medii sociale, de cadru în care se desfășoară acțiunea, într-un ritm extrem de viu și cu o spumoasă vervă comică. Apoi : nici un alt dramaturg pînă la el n-a prezentat atît de fidel lumea de pe stradă, și n-a interpretat cu atîta adevăr moravurile și pasiunile claselor de jos.

Dar, în istoria teatrului, primul mare merit al lui Goldoni este acela de a fi fost reformatorul teatrului italian. În timpul său, scenele italiene erau ocupate în principal de melodramele lui Metastasio și de producțiile „commediei dell'arte". Numai că, spectacolele „commediei dell'arte" degeneraseră acum în simple demonstrații de virtuozitate scenică, lipsite de substanța observației realiste și critice a vieții ; locul improvizației spontane îl luaseră acum clișeele, rutina, șabloanele învechite, iar umorul sănătos făcuse loc calambururilor și glumelor adesea triviale.

Visul avocatului venețian Carlo Goldoni era ca în locul acestor improvizații spectaculoase pe un text de foarte sumar și simplu scenariu, care mai foloseau măștile convenționale, să scrie comedii, cu text redactat în întregime, un text care să vehiculeze idei și care să fie scris în cea mai îngrijită formă literară, cu personaje, probleme și situații din viața reală.

Timp de zece ani, în timpul său liber avocatul Goldoni scrie piese pentru diferite trupe de teatru, printre care și *Slugă la doi stăpîni*, devenită cea mai populară comedie a sa. Pînă cînd, la vîrsta de 35 de ani, abandonează avocatura și se dedică exclusiv teatrului. Scrie întîi scenarii, scheme generale, în care la început numai un rol era scris în întregime restul piesei fiind lăsat pe seama improvizației. Apoi, treptat-treptat, redactează integral piesa, înlocuind tipurile, măștile convenționale cu personaje din viața timpului, — fapte care la acea dată însemnau o îndrăzneață inovație.

Dar, în afara noutății, teatrul goldonian se impune prin originalitatea și valoarea concepției sale dramatice.

Scriind integral textul unei comedii, Goldoni îi dă un fond moral și o funcție educativă ; nu vrea să facă din comedie doar un spectacol fără conținut, bazat pe un comic lipsit de sens. Pentru aceasta, Goldoni nu pornește de la „idei" ca să „demonstreze" o teză, ci de la spectacolul vieții. Goldoni nu era un om de cărți, un gînditor profund care să frămînte probleme, ci un om de bun simț și onest, optimist și echilibrat, pentru care marea pasiune era să observe viața din jur, de preferință sub aspectele sale

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi, Goldoni este cel mai prodigios dramaturg din toată Europa veacului al XVIII-lea, autor a 260 de piese, dintre care peste 150 de comedii. O cantitate uriașă, din care cel puțin 35 de comedii au rămas pînă azi baza repertoriului teatrului italian. În comediile lui întîlnim o mare varietate de caractere, de medii sociale, de cadru în care se desfășoară acțiunea, într-un ritm extrem de viu și cu o spumoasă vervă comică. Apoi : nici un alt dramaturg pînă la el n-a prezentat atît de fidel lumea de pe stradă, și n-a interpretat cu atîta adevăr moravurile și pasiunile claselor de jos.

Dar, în istoria teatrului, primul mare merit al lui Goldoni este acela de a fi fost reformatorul teatrului italian. În timpul său, scenele italiene erau ocupate în principal de melodramele lui Metastasio și de producțiile „commediei dell'arte". Numai că, spectacolele „commediei dell'arte" degeneraseră acum în simple demonstrații de virtuozitate scenică, lipsite de substanța observației realiste și critice a vieții ; locul improvizației spontane îl luaseră acum clișeele, rutina, șabloanele învechite, iar umorul sănătos făcuse loc calambururilor și glumelor adesea triviale.

Visul avocatului venețian Carlo Goldoni era ca în locul acestor improvizații spectaculoase pe un text de foarte sumar și simplu scenariu, care mai foloseau măștile convenționale, să scrie comedii, cu text redactat în întregime, un text care să vehiculeze idei și care să fie scris în cea mai îngrijită formă literară, cu personaje, probleme și situații din viața reală.

Timp de zece ani, în timpul său liber avocatul Goldoni scrie piese pentru diferite trupe de teatru, printre care și *Slugă la doi stăpîni*, devenită cea mai populară comedie a sa. Pînă cînd, la vîrsta de 35 de ani, abandonează avocatura și se dedică exclusiv teatrului. Scrie întîi scenarii, scheme generale, în care la început numai un rol era scris în întregime restul piesei fiind lăsat pe seama improvizației. Apoi, treptat-treptat, redactează integral piesa, înlocuind tipurile, măștile convenționale cu personaje din viața timpului, — fapte care la acea dată însemnau o îndrăzneață inovație.

Dar, în afara noutății, teatrul goldonian se impune prin originalitatea și valoarea concepției sale dramatice.

Scriind integral textul unei comedii, Goldoni îi dă un fond moral și o funcție educativă ; nu vrea să facă din comedie doar un spectacol fără conținut, bazat pe un comic lipsit de sens. Pentru aceasta, Goldoni nu pornește de la „idei" ca să „demonstreze" o teză, ci de la spectacolul vieții. Goldoni nu era un om de cărți, un gînditor profund care să frămînte probleme, ci un om de bun simț și onest, optimist și echilibrat, pentru care marea pasiune era să observe viața din jur, de preferință sub aspectele sale

Scanned with OKEN Scanner

familiale și populare. Lipsit de un fond moral meditativ și sceptic, Goldoni rămîne la aspectul ridicol al viciilor și situațiilor.

Ceea ce nu înseamnă însă că teatrul său ar fi lipsit de nota satirică. Comediile sale sînt admirabile „cadre de viață", viu colorate, spirituale, pline de mișcare, — dar fără să dezbată în profunzime probleme sociale contemporane. Totuși, Goldoni notează cu accente destul de marcate, dacă nu conflictele sociale acute, cel puțin deosebirile în mentalitatea și în atitudinile de clasă. Exemple în acest sens pot fi figurile feudalului anacronic, ale marchizului monden și ale burghezului intelectual din *Văduva isteață*; sau contele, marchizul, cavalerul și valetul din *Hangița*.

Este clar că Goldoni ține să arate că nobilii sînt în general corupți, risipitori sau decavați maniaci (cum este contele Anselmo din *Familia anticarului*). Dar, spre deosebire de autorii francezi de comedii, Goldoni arată o cunoaștere deosebită și o preferință pentru înfățișarea vieții de familie burgheze (ca în capodopera sa *Bădăranii*), sau a mentalității micii burghezii (ca în *Cafeneaua*). Goldoni vrea să inspire burgheziei convingerea că este superioară din punct de vedere moral aristocrației. Deși n-o idealizează de loc, o ironizează, îi satirizează maniile și viciile, dar fără multă asprime.

Apoi, Goldoni — cel dintîi în teatrul secolului al XVIII-lea — aduce pe scenă foarte numeroase și variate figuri de oameni din popor. Fără să-i idealizeze însă nici pe aceștia, îi arată cu defectele lor, mai mici sau mai mari, arătîndu-le însă totdeauna o simpatie categorică. Un personaj ca protagonista comediei *Slujnica devotată*, de pildă, este de-a dreptul înduioșător; iar un tablou atît de adevărat și de pitoresc al vieții oamenilor simpli, ca cel al pescarilor din comedia *Gîlcevile din Chioggia*, foarte greu își găsește un echivalent în întreaga dramaturgie a secolului.

Teatrul lui Molière i-a îndrumat ambiția și spre comedia de caracter; și, într-adevăr, Goldoni a realizat cîteva caractere de neuitat, între care poate că cel mai reușit este Mirandolina, hangița. Dar Goldoni rămîne, totuși, prin excelență un pictor al ambianței, al moravurilor vremii sale, urmărite în toate straturile sociale. S-ar putea spune că întreaga sa concepție dramatică este fondată pe temelia adevărului vieții, a moralei bunului simț și a simplității construcției pieselor. Toate comediile sale au subiecte simple și foarte clare, acțiuni unitare fără digresiuni de episoade, un colorit foarte pitoresc și un ritm scenic extrem de dinamic. Începînd de la subiecte și pînă la firescul replicilor, geniul lui Goldoni este geniul spontaneității, al observației lumii exterioare, al bunului simț și al unei constante seninătăți sufletești.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul* ★

1
PRELIMINARII : CURENTUL ROMANTIC
2
EVOLUȚIA TERMENULUI
3
FUNDAMENTELE FILOZOFICE
4
COORDONATELE ESTETICII ROMANTICE
5
MODALITĂȚI LITERARE

Preliminarii : curentul romantic 1

Apărut în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și afirmîndu-se din plin în prima jumătate a secolului al XIX-lea, curentul romantismului aduce ecourile frămîntărilor politice, sociale, intelectuale și morale pe care le trăiește Europa la acea dată (Revoluția franceză, campaniile napoleoniene, luptele de eliberare națională, viața mizeră a celor asupriți, numeroasele mișcări populare etc.), în același timp reprezentînd și o continuare, o amplificare, o potențare a unor concepții, tendințe, atitudini, teme, motive, modalități literare apărute în perioada anterioară, preromantică.

Curent de mare diversitate și amploare (europeană și extraeuropeană), apare complex și adeseori contradictoriu. Mentalitatea romantică marchează întregul cîmp umanistic al culturii — istoriografia, filozofia, estetica, literatura, muzica, artele plastice. Exprimîndu-se sub forma unei crize morale sau, dimpotrivă, a unei ferme luări de poziție, ajungînd chiar la tonuri revoluționare, romantismul literar a însemnat o declanșare în conștiința scriitorilor a unor probleme, întrebări și răspunsuri pasionate. S-au înfruntat poziții umaniste, activiste, progresiste, cu poziții decepționiste și retrograde, potrivit individualității și ambianței, intereselor și mentalității de clasă, temperamentului și educației, concepțiilor și structurii morale a fiecărui scriitor.

Aceasta a făcut ca în operele romantice să apară speranțe entuziaste sau tonuri de întunecat pesimism ; priviri încrezătoare spre viitor sau retrageri dezolate în lumea trecutului ; abordarea energică a problemelor actualității, sau evadarea în orizonturile exotismului ; puneri îndrăznețe de întrebări sau încercări de diversiune ; îndemnuri spre acțiunea com-

bativă sau anchilozări în pasivitatea contemplației ; retrageri într-un individualism egoist, orgolios, anarhic sau sincera simpatie și generoasa participare la viața și aspirațiile maselor oropsite ; forme diverse de morbiditate sau vigoare morală și elan revoluționar. În felul acesta, se pot descifra în sînul romantismului (uneori, chiar la unul și același scriitor ; sau, coexistînd în una și aceeași operă) linii antagonice, contradictorii, — fapt care dă o imensă varietate de moduri artistice curentului romantic.

Evoluția termenului

Însuși termenul de „romantic" a căpătat în evoluția sa semantică sensuri unilaterale, sau confuze, sau contradictorii.

Cuvîntul apare pentru prima dată în Anglia, către sfîrșitul secolului al XVII-lea, cu înțelesul de „copilăresc" sau de „ciudat". Preluat curînd de germani (și asociat adjectivului „romanisch", „romanhaft"), termenul apare legat de sensul unor scrieri epice bizare, fantastice, asemenea narațiunilor acelor „romane" medievale cavalerești, redactate într-o limbă „romană", „romanică", neolatină.

În Franța secolului al XVIII-lea, J .J. Rousseau înțelege prin cuvîntul „romantic" atributul ce urmează a fi dat unui peisaj pitoresc, sălbatic, solitar. Scriitorii italieni ai epocii vor lega noțiunea literară de „romanticism" de un înțeles militant, utilitar, patriotic, libertar.

Abia Stendhal, la începutul secolului al XIX-lea, va privi cu o aproximativă optică istoricistă curentul romantic, considerîndu-l ca o atitudine literară nouă, tratînd evenimente contemporane, conform unor interese contemporane, printr-o sensibilitate și cu mijloacele unei arte contemporane.

În orice caz, istoria termenului de „romantic", cu sensuri succesive atît de diverse, nu este în măsură să lămurească aproape de loc conținutul și stilul romantismului.

Fundamentele filozofice

Căutînd rădăcinile acestei „forma mentis" romantică în fundamentele filozofice ale romantismului, le vom găsi formulate, ca în nici o altă țară, în Germania.

Scanned with OKEN Scanner

Fichte este (după cum se va vedea la capitolul romantismului german) cel care va enunța concepția filozofică de bază a romantismului în termenii idealismului subiectiv. Ființele și fenomenele lumii înconjurătoare, spune Fichte, există numai în funcție de mine, sînt produse ale reprezentărilor mele. Eul meu este punctul central al lumii vizibile și al celei invizibile. În ordinea spirituală, mijlocul de a acționa (gîndirea) rămîne exclusiv voința mea, iar în planul lumii sensibile, actul meu liber hotărît. Filozofia romantică va fi apoi îmbogățită de Schelling, mai tîrziu de Schopenhauer (a cărui operă principală poartă titlul atît de semnificativ : *Lumea ca voință și reprezentare*), sau de Nietzsche, care va atinge limitele anarhice ale individualismului.

Există apoi, formulată sistematic de Schelling, și o filozofie romantică a naturii, care în fond este *„o fizică simbolică, în care forțele organice și neorganice sînt semne sau „hieroglife" ale unor forțe spirituale"* (G. de Ruggiero). — De asemenea, există o filozofie romantică a istoriei (viziunea istorică asupra vieții și a spiritului fiind prin excelență un aport al romantismului), potrivit căreia istoricul este un filozof și un artist, pentru că el descifrează eternul în accidental, generalul în particular, și urmărește în procesul dezvoltării istorice progresul infinit al speciei umane. *„După cum filozofia este o istorie a omului interior, și istoria este o filozofie a neamului omenesc"* — va afirma A. W. Schlegel. Apoi, există și o filozofie romantică a religiei, care respinge pretențiile ultraraționaliste ale „Secolului luminilor", pentru că acesta refuza să cerceteze senzurile profunde ale imaginilor mitologiei, sau poezia simbolurilor și ritualurilor, a contemplației și extazului, elemente ce vor sta în schimb în atenția romanticilor. Există și o etică romantică, proclamînd primatul iubirii care împacă pornirea naturală cu imperativul moral, deci libertatea cu rigoarea, eliminînd posibilitatea unui conflict dintre înclinație și datorie, și realizînd astfel sinteza, armonia, unitatea vieții morale a omului. De asemenea, o politică romantică, în termenii căreia individualismul și cosmopolitismul secolului anterior devin acum categorii înlocuite prin conceptul de „geniu al poporului" respectiv, element care constituie acum obiectul unui atașament afectuos și al unui studiu insistent, pasionat, atent, făcut cu mijloacele noi de investigație ale istoriografiei.

În sfîrșit, se constituie acum și o estetică romantică, cu infinite articulații teoretice, dezvoltate în toate țările, mai ales în Germania (unde romantismul a avut cei mai mulți teoreticieni). Din această multiplicitate de aspecte ale esteticii romantice vom releva principalele coordonate ale esteticii romantice.

Scanned with OKEN Scanner

Coordonatele esteticii romantice

Dimensiunea fundamentală a romantismului este subiectivismul, etalarea, expansiunea, adeseori chiar exacerbarea eului. Romanticul recreează în opera sa o realitate artistică nu printr-o observaţie directă şi obiectivă a realităţii înseşi, ci interpretînd-o personal, prin prisma ideilor şi sentimentelor lui momentane, construind cu elemente de imaginaţie chiar o normă pentru realitatea obiectivă. În opera romanticului deci regăsim o realitate nu aşa cum este ea de fapt, ci aşa cum ar dori-o scriitorul, — sau o realitate grevată de obsesii, desfigurată de stările sale morale negative.

Din această hipertrofie a eului, din această dorinţă exclusivă de etalare a propriului eu derivă şi predilecţia scriitorului pentru mărturisirea sinceră şi directă : „confesiunea“ este considerată acum o valoare esenţială a literaturii.

Ca un corolar al subiectivismului romanticilor apare proclamat acum primatul sentimentului asupra raţiunii, primat considerat o necesitate absolută, întrucît raţiunea este prin natura ei superficială şi insuficientă. În locul exerciţiului raţiunii reci — în care ei văd o expresie a conformismului intelectual şi a conservatorismului social — romanticii aduc căldura sensibilităţii, entuziasmul credinţei, ardoarea pasiunii, preţuirea maximă a tot ceea ce este impresie individuală directă şi senzaţie personală puternică.

A doua coordonată a esteticii romantice este valorificarea artistică a resurselor inconştientului. *„Romantismul însuşi este o coborîre în regiunile inconştientului“* (A. Béguin). Cuvintele lui Goethe au fost preluate de romantici ca o axiomă : *„Omul nu poate rămîne mult timp în starea de conştiinţă ; el trebuie să se scufunde din nou în inconştient, căci acolo trăieşte rădăcina fiinţei sale“*. Inconştientul devine astfel un organ al unei cunoaşteri intuitive, superior altor mijloace de cunoaştere.

În aceeaşi zonă a inconştientului intră revelaţiile stranii ale visului, telepatiei, sugestiei, maniilor, extazului, somnambulismului etc. . . . Novalis va găsi în obscura zonă psihică a inconştientului o secretă şi ciudată convergenţă de senzaţii şi de imagini, ducînd la un întreg sistem de „corespondenţe“ (redescoperite, mai tîrziu, de simbolişti). Unul din cei mai cunoscuţi teoreticieni ai romantismului german, Jean-Paul Richter, va decreta : *„Ceea ce este mai puternic la un poet, ceea ce insuflă operelor sale un fond sufletesc bun sau rău, este Inconştientul“*.

Fundamental pentru estetica romantică este şi importanţa acordată imaginaţiei, factor absent în teoria poetică a secolului anterior, secol pe care îl interesase mai degrabă aparanţele familiare ale vieţii decît tainele

Scanned with OKEN Scanner

ei. Pentru romantici, în schimb, imaginația era tocmai calea ce ducea spre lumea acestor taine. Fichte declară categoric : imaginația este „o forță miraculoasă, fără de care nimic nu poate fi explicat în spiritul uman și pe cars ar putea foarte bine să rezide întregul său mecanism".

Pentru romantici, cea mai vitală formă de activitate a spiritului este imaginația. *„Lumea imaginației este însăși lumea eternității"* — afirma Blake. Imaginația este *„forța vie și primul agent al percepției umane"* — spunea Coleridge. Departe de a fi simplu joc gratuit, imaginația reprezintă un mijloc esențial de a atinge esența adevărului și realității. Imaginația devine deci mijloc de cunoaștere, inefabil, mod special de percepție a esențelor, intuiție. De fapt, pentru romantici *„imaginația și intuiția sînt inseparabile"* (cf. Bowra).

În mod practic, proclamarea drepturilor imaginației justifică și gustul romanticilor pentru pitoresc, pentru exotic, pentru fantastic, pentru spontan, pentru supranatural, pentru reverie, și în genere pentru toate îndrăznelile fanteziei de a construi imagini ideale.

În conexiune cu credința romantică în atotputernicia eului și cu importanța acordată zonei inconștientului, apare cea de-a patra coordonată a esteticii romantice : visul.

Luminilor rațiunii și lucidității — considerate de romantici insuficiente pentru a revela esența fenomenelor — aceștia le opun aspectele nocturne ale naturii („die Nachtseite der Natur"), mod de revelație pur intuitivă, în care un loc principal îl ocupă visul. Una din lucrările de mare succes în Germania epocii romantice se intitulează *Simbolica visului*. Visul este considerat de romantici mijlocul pe care îl are sufletul omenesc de a intra în direct contact cu întreaga natură. Novalis dă romanului său *Heinrich von Ofterdingen* drept epigraf cuvintele : *„Lumea devine vis, visul devine lume"*. Visul deci poate ajunge un adevărat instrument de transformare magică a realității.

Din această concepție asupra visului derivă predilecția scriitorilor romantici pentru lumea poveștilor („Märchen"). Sau — ca la H. von Kleist — pentru anumite fenomene parapsihice, ca somnambulismul. Sau preferința lui Heine —în primele sale poeme — de a povesti, de a evoca propriile-i visuri („Traumbilder"). Sau, frecventele evadări ale lui E.T.A. Hoffmann în fantastica lume a visului (în care de altminteri se complace, printre alții, și Edgar Allan Poe).

O altă coordonată a esteticii romantice (întîlnită însă aproape exclusiv în literatura germană) este ironia romantică.

Conceptul a fost introdus în estetică de Fr. Schlegel, pentru a defini ironia lui Goethe (din *Wilhelm Meister*) ca o detașare lucidă, senină, a

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului de materia tratată. Este o atitudine de dublare a scriitorului (devenit din autor, lector sau spectator obiectiv), care îi permite să se autoconsidere în mod critic, să schimbe brusc tonul, chiar să se autoironizeze ; motiv pentru care procedeul a fost interpretat și ca o soluție căutată de autor pentru a se salva din starea de desperare, de melancolie, de un sentiment apăsător. (Vom reveni asupra acestui concept vorbind despre L. Tieck, unul din principalii teoreticieni ai „ironiei romantice").

Modalități literare

Aceste elemente de bază ale psihologiei, filozofiei, esteticii romantice generează sau determină modalitățile literare practice — natura personajelor, temele preferate, structura acțiunii, stilul operei etc.

Atrași de studiul trecutului și dotați cu o înțelegere a istoriei pe care predecesorii lor n-o avuseseră, romanticii au simțul succesiunii epocilor, al instabilității, al devenirii, al schimbării stărilor de lucruri și oamenilor. Ca urmare, eroii romantici — proiecții ale individualității scriitorului — sînt firi problematice, instabile, inadaptabile, nemulțumite, frămîntate de întrebări, căutînd mereu să se lămurească, străduindu-se să găsească un răspuns, o soluție, o rezolvare — pentru ei sau pentru societate. Pe urmă, din acest punct, apar atitudini diferențiate potrivit tipului căruia îi aparține scriitorul ; o categorie de personaje va acționa hotărît, generos și optimist ; cealaltă categorie va naufragia în pesimism, în nihilism, în static, în indiferență, va evada în bucuria mistică sau va alege moartea.

Scriitorul romantic este preocupat de a construi imagini ideale ale lumii și vieții, deci și de a pleda pentru o idee. De aici, preferința sa pentru un ton solemn și un stil încărcat de tropi, predilecția sa pentru hiperbolă, simbol, antiteză, pentru retorism, pentru sonoritatea verbală, pentru efectul patetic, — care urmează să fie obținut fie printr-un stil fastuos, fie, dimpotrivă, prin cultivarea intimismului.

În selectarea tipurilor și în construirea personajelor, romanticii preferă caractere care, prin forța pasiunii lor, ies din comun, naturi deosebite, rare, chiar stranii, plasîndu-le în împrejurări neobișnuite : adică tocmai în împrejurările care le creează posibilitatea de a-și demonstra excepționalitatea. Firea demoniacă (inclusiv varianta sadicului), banditul generos, persecutatul și ostracizatul, personajul fatal (bărbat sau femeie), damnatul strivit de destin sînt principalele tipuri preferate de romantici. Evident, seria tipologică continuă și pe o altă linie, în care se înscrie eroul exaltat, generosul excesiv, altruistul gata a se sacrifica etc.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie adăugat însă aici că, adeseori, aceste personaje — care de regulă întruchipează idei sau sentimente ale autorului — rămîn schematice, chiar unilaterale, lipsite de complexitatea psihologică, de adevărul cu care știe să le doteze scriitorul realist, care le creează cu o atitudine obiectivă, construindu-le cu elementele concrete ale vieții obișnuite.

Cadrul preferat în care evoluează personajele (sau, în lirică, ambianța predilectă) este de obicei peisajul nocturn sau momentul crepusculului ; lumea unui ev mediu întunecat, brutal sau, dimpotrivă, idealizat pînă la senzațional ; regiunile depărtărilor fascinante, ale zonelor vag exotice, ale unui Orient fabulos, sau ale fantasticelor ținuturi, fie obsesiv de stranii, fie sublime.

Ca structură, acțiunea în care sînt integrate asemenea tipuri literare romantice nu este condusă de însăși logica respectivelor caractere (deci nu pare firească), ci se desfășoară în funcție de nevoia scriitorului de a demonstra un fapt, de a pleda pentru sau contra unei idei. De aceea, acțiunea apare uneori neverosimilă, sau alteori ajunge la finaluri forțate, surprinzătoare, teatrale, chiar absurde.

Promovînd un individualism ce poate fi dus pînă la exacerbare, exaltînd deci arbitrarul total, romanticul refuză constrîngerea oricărei legi sau norme literare. Categoria libertății transpusă și în ordinea creației artistice rămîne pentru romantic un mod de a protesta împotriva a tot ce înseamnă dogmatism, conformism, conservatorism — în artă ca și în societate, — împotriva a tot ce menține o stare de lucruri nedreaptă și împotriva firii.

În cadrul acestei categorii intră și procedeul „sinesteziei", — cu alte cuvinte, posibilitatea scriitorului de a exprima o senzație printr-un limbaj aparținînd altor ordine de senzații (procedeu preluat, dezvoltat și mult practicat mai tîrziu de simboliști). Tot aici intră și libertatea formei, amestecul de genuri și specii literare, lărgirea vocabularului, libertățile sintaxei, varietatea versificației, bogăția figurilor de stil, limbajul colorat și firesc adresîndu-se unui public mai larg decît a avut pînă acum literatura, și deci trebuind să se apropie mai mult de vorbirea curentă.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul englez* ★

1
PARTICULARITĂȚILE ROMANTISMULUI ENGLEZ
2
TRADIȚIILE LITERARE NAȚIONALE.
3
NOILE CONDIȚII ISTORICE
4
POEȚII LAKIȘTI : COLERIDGE
5
WALTER SCOTT
6
A DOUA GENERAȚIE ROMANTICĂ : BYRON.
7
KEATS
8
SHELLEY
9
ALȚI POEȚI ROMANTICI
10
ROMANTISMUL ENGLEZ IN LITERATURA ROMANĂ

Particularitățile romantismului englez

În Anglia, spre deosebire de celelalte țări, romantismul se prezintă în primul rînd sub forma unei desăvîrșite lipse de organizare — fără manifeste, fără cenacluri literare, fără șefi de școală recunoscuți, fără bătălii literare vehemente și fără o teorie sau un program afișat. Curentul dă impresia că apare în mod foarte firesc, pentru că, sub multe raporturi, romantismul englez se află pe linia unei îndelungate tradiții literare naționale. Iar această tradiție nu se limitează la acea fază a preromantismului despre care am vorbit, ci — după cum vom vedea — merge mult mai departe în trecut.

Din acest fapt decurg o serie de consecințe : o durată neobișnuit de lungă ; între preromanticul Thomson, de pildă, și neoromanticul Swinburne întinzîndu-se un secol și jumătate ; lipsa aproape totală a influențelor străine ; naturalețea acestui curent care nu adoptă tonul retoric, poza de efect, gesticulația declamatorie — cu excepția lui Byron, uneori ; lipsa unei combativități polemice de școală ; lipsa formulelor de teoretizare programatică critică sau filozofică.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificativ pentru profilul pe care-l ia romantismul în diferite ţări este însuşi felul în care este denumit curentul în istoriile literare ale respectivelor ţări : în Franţa i se spune „Mişcarea romantică“ (*Le Mouvement Romantique*) pentru că aici în adevăr romantismul a fost o „mişcare“ foarte agitată, luînd uneori chiar forma unor manifestări publice ; în Germania — „Şcoala romantică“ (*Die Romantische Schule*), pentru că aici romantismul a pornit la drum cu un grup de teoreticieni în frunte, chiar poeţii romantici teoretizînd adesea ; în schimb englezii numesc romantismul lor „Reînvierea romantică“ (*The Romantic Revival*). Şi într-adevăr, în nici o altă ţară din Europa ca aici, scriitorii romantici nu au găsit atîtea teme şi atitudini, fie măcar şi prefigurate chiar în tradiţiile literare ale ţării lor, pentru a-i îndreptăţi să-şi califice romantismul lor doar ca o „reînviere“.

Tradiţiile literare naţionale

Astfel, încă *Beowulf* — poemul anglo-saxon din secolul VIII, care stă la baza literaturii engleze şi care povesteşte luptele eroului danez cu monştrii ce personifică puterile întunecate şi cumplite ale naturii — este scăldat, ca şi celelalte producţii literare ale strămoşilor anglo-saxoni, în atmosfera acelei naturi „romantice“ învolburate, înnegurate, sălbatice, generatoare de spaime şi de melancolii, din care ia naştere şi mitologia scandinavă — cea mai „romantică“ dintre mitologii.

Mai tîrziu, tot din acest ţinut englez vor porni să invadeze literaturile medievale de pe continent, legendele cavalereşti eroice din ciclul arhurian sau al Graalului, cu teme, motive şi atitudini adoptate şi de romantici. De astă dată, o asemenea literatură, urmînd tradiţiile literare ale celorlalţi strămoşi, ale celţilor, va păstra coloritul sentimental „romantic“ celt (ca în *Tristan şi Isolda*), cu farmecul naturii, cu nostalgia depărtărilor, cu fiorul necunoscutului şi al întrebărilor despre lumea de dincolo, sau cu tema iubirii concepută ca o ineluctabilă forţă mistică.

Chiar şi la scriitorii Renaşterii vor găsi romanticii englezi multe elemente de inspiraţie. De pildă la Spenser, una din pasiunile romanticilor, la care aceştia pot găsi poezia pajiştilor şi crîngurilor înmiresmate, sentimentul odihnitor şi matern cu care îi întîmpină natura, sau meditaţia asupra caracterului efemer al vieţii. Apoi se puteau adresa şi lui Shakespeare, acest repertoriu al tuturor pasiunilor omeneşti, aplecat asupra marilor întrebări ale vieţii sau deschizîndu-se farmecului naturii, sensibil la melancoliile sau la farmecul elementelor luate din folclorul autohton.

Scanned with OKEN Scanner

O prețioasă sursă de teme mai puteau găsi romanticii englezi la Milton. În *Paradisul pierdut* întîlneau un erou seducător cu o intensă viață interioară, frămîntat de contradicții — de avînt și de deprimare, de viclenie și de desperare, de mîndrie și de remușcare. Figura aceasta modernă, diversă și plină de contraste, prefigura însuși eul romanticilor. Dar Milton le mai oferă romanticilor spectacolul — atît de apreciat mai tîrziu — al unei naturi în același timp exotice, tainice și patetice. Și le mai oferea o intensă atmosferă de melancolie și într-un poem foarte gustat de poeții secolului al XVIII-lea, poemul tristeții nelămurite, intitulat *Il Penseroso.*

În sfîrșit, romantismul englez matur fusese educat la acea școală a sensibilității constituită de toți preromanticii de care ne-am ocupat. În *Anotimpurile* sale, Thomson stabilise comuniunea sufletului cu natura și-și îndreptase simpatia cordială spre țăran. *Elegia scrisă într-un cimitir de țară* a lui Gray inundase Europa cu melancolia contemplării ruinelor și a mormintelor ; *Gîndurile de noapte* ale lui Young, cu meditația lor nocturnă asupra morții, inaugurase literatura sensibilității depresive pînă la maladiv ; Percy se îndreptase spre poezia populară culegînd balade vechi scoțiene și englezești ; *Poemele ossianice* ale lui Macpherson invocaseră vedeniile îndepărtatului trecut celtic în cadrul unui vizionarism de mare efect poetic și al unui patos sumbru.

Noile condiții istorice

Starea de lucruri din Anglia secolului al XVIII-lea se menține și în pragul secolului al XIX-lea, agravîndu-se însă, complicîndu-se cu elemente noi și determinînd astfel și profilul primei faze a romantismului englez.

În Franța, burghezia își consumase de curînd revoluția, dar la această dată burghezia engleză, victorioasă împotriva nobilimii și asociindu-se cu ea, încetase de mult de a mai fi „revoluționară". Progresul industriei, comerțul pe scară întinsă și începuturile unui imperiu colonial îi asigurase puterea și bogăția, constituind-o într-o trainică forță conservatoare. Chiar dacă unii poeți ai timpului sînt entuziasmați pentru moment de ideile revoluției franceze, elanurile lor vor fi repede potolite. Căci la orizont apărea amenințarea lui Napoleon, care în 1807 dictează Blocusul Continental — blocada împotriva Angliei. Așa că nu-i va fi greu oficialității să îndrepte privirile poeților săi înspre „interesele patriei amenințate". Încît, poeții primei perioade a romantismului englez vor renunța la atitudinea de revoltă împotriva situației politice și sociale din Anglia, mulțumindu-se să

Scanned with OKEN Scanner

cînte frumusețile naturii și viața idilică de la țară, sau retrăgîndu-se în lumea întunecată a legendelor medievale. Urmarea va fi că se vor bucura de toate onorurile, devenind „poeți laureați".

Poeții lakiști : Coleridge

Poeții acestei prime perioade a romantismului englez, trei la număr, sînt cunoscuți sub denumirea de „Lakiști", după numele regiunii de lacuri din nordul Angliei, unde se stabiliseră și pe care o cîntau.

Dacă dintre aceștia, numele poetului laureat, devenit un adulator al monarhiei, **Robert Southey** (1774—1883) trebuie doar menționat pentru a putea fi identificat în versurile satirice ce i le dedica Byron (Șt. O. Iosif a tradus *Cascada Lodorei*, un poem de virtuozitate versificatorică), în schimb se cere reținut numele lui **Wordsworth William** (1770—1850), considerat părintele romantismului englez, poetul adorației panteiste a naturii, poetul de o puritană elevație mistică, pentru care marea carte și înțeleptul dascăl al omului trebuie să fie natura ; căci după cum omul e contopit în natură, tot așa și natura e contopită în dumnezeire — afirmă acest poet, care la început fusese entuziasmat de idealurile Revoluției franceze, apoi a devenit idealist și pesimist, moralizator și reacționar. În schimb, trebuie să ne oprim asupra poetului care reprezintă chintesența acestei prime perioade a romantismului englez, **G. T. Coleridge** (1772—1834).

Pătruns și el la început de un sincer avînt revoluționar, dar în curînd refugiindu-se în visul dezolant sau în trecutul legendar, cu atitudinea pesimistului iremediabil doborît, Coleridge publică împreună cu Wordsworth un volum de *Balade lirice* (1798). Din cele 23 bucăți cuprinse aici, numai patru aparțin lui Coleridge ; însă printre aceste patru (pe lîngă *Kubla Khan* sau *Christabel*) este și *Balada bătrînului marinar* — singura operă de mare răsunet a sa, dar prin care Coleridge se plasează pe planul creațiilor literare de interes universal. De asemenea, admirate sînt și eseurile sale critice (despre Shakespeare, Milton etc.), în care studiază cu rară finețe literatura elisabetană, sau cele în care teoretizează aspecte esențiale ale creației romantice. Ca poet, Coleridge nu și-a realizat toate posibilitățile, multe poeme le-a lăsat neterminate, iar de la 26 de ani n-a mai scris nici o operă poetică remarcabilă.

Poate că din întreaga literatură romantică engleză această baladă este cea mai în spiritul idealismului filozofic german, pe care singur Coleridge dintre toți contemporanii săi din Anglia l-a cunoscut îndreaproape. Căci,

mai ales pînă la această dată, cultura germană era foarte străină Angliei. Coleridge însă a stat 2 ani în Germania, iar Kant, Fichte şi Schelling i-au influenţat gîndirea.

Dintre genurile poetice, este evident că mai mult l-a atras balada germană, cu fantasticul ei şi cu acea magie a nedefinitului şi a supranaturalului pe care, sub forma viziunii, o va cultiva şi el. Dovada, balada tipic romantică a lui Coleridge, a „Bătrînului marinar" care, realizînd o poezie a miraculosului, a putut fi definită ca „o halucinaţie, creată de remuşcare". Într-adevăr, „centrul însuşi al artei lui Coleridge este facultatea poetului de a evoca, de a face prezent, difuz, obsedant, misterul lucrurilor" (Cazamian).

Iată subiectul acestei balade : un marinar bătrîn întîlneşte trei nuntaşi. Îşi pironeşte privirea halucinată asupra unuia şi nuntaşul se opreşte ca hipnotizat. Atunci marinarul îl ia de-o parte şi începe să-i istorisească strania-i poveste.

O corabie e luată de vînturi şi dusă pe mările îngheţate ale sudului. Deodată un albatros se abate asupra ei şi corabia, salvată, o ia spre nord. Dar, din senin, bătrînul marinar omoară pasărea binefăcătoare. Nici nu se apropie bine corabia de ecuator că începe răzbunarea albatrosului :

„Bătea o briză prielnică şi corabia brăzda crestele înspumate ale valurilor ; noi eram primii oameni care tulburam tăcerea acestui ocean nesfîrşit.

Apoi briza se potoli, pînzele se liniştiră, şi o descurajare neagră ne cuprinse pe toţi ; doar din cînd în cînd mai scoteam cîte un cuvînt, ca să rupem această tăcere grea a oceanului.

Pe un cer ca de foc, pe un cer ca de aramă, soarele sîngeriu la ceasul acesta al amiezii se înălţa drept deasupra catargului.

Zi după zi, zi după zi stăturăm acolo, pironiţi locului, înţepeniţi în nemişcare şi fără viaţă, întocmai ca o corabie zugrăvită pe o mare zugrăvită.

Apă, apă cît vedeai cu ochii — şi toată lemnăria uscată a corăbiei troznea ! Apă, apă cît vedeai cu ochii — şi nici o picătură de apă de băut !

Miazme grele se ridicau din adîncurile oceanului. Dumnezeule, cum de era cu putinţă ! Umbre vîscoase mişunau pe întinsul mării, vîscoasă şi ea.

Departe, departe, în şiruri lungi, focurile morţii dansau nebuneşte în noapte ; apa ardea ca smoala vrăjitoarelor — cenuşie, vînătă, albă . . ."

Scanned with OKEN Scanner

Marinarii suferă cumplit de sete. Spre a-l pedepsi, atîrnă pasărea ucisă de gîtul ucigașului. Atunci, din depărtare se ivește ceva nemaivăzut, ceva asemănător scheletului unei corăbii, ale cărei coaste se proiectau pe cerul arămiu al soarelui în apus. Pe puntea corabiei, un echipaj compus doar din două ființe : Moartea și Viața-în-Moarte. A doua zi în zori, toți marinarii ceilalți sînt găsiți morți pe punte de către cel care povestește. Corabia nu se urnește din loc. Ucigașul albatrosului, bătrînul marinar de acum, cade în nesimțire. Apoi, duhuri îngerești roiesc în jurul corabiei și o împing într-o alunecare ușoară. Cînd se trezește, marinarul vede că se apropie de țara sa. În depărtare zărește o barcă cu un sihastru. Cînd barca ajunge alături, corabia se scufundă. Marinarul este salvat în barca sihastrului, pe care-l roagă să-l mîntuie de urmările păcatului său. Dar ispășirea lui va fi să pribegească mereu, căutînd tot timpul oameni cărora să le istorisească blestemul povestei lui :

> „Acum, trec din țară-n țară ca umbra nopții și în glasul meu răsună puteri ciudate ; iar cînd văd chip omenesc, pricep dacă el e omul care mă va asculta, și lui încep să-i spun povestea mea".

Așa se termină balada, într-o atmosferă de un puternic efect. Sensurile îi rămîn nelămurite : cine e bătrînul marinar, simbol sau simplă figură de poveste ? Dar albatrosul, ce simbolizează ? Și ce semnificație morală închide această chinuitoare nevoie pe care o simte bătrînul marinar de a împărtăși mereu, tuturor, povestea vieții sale ?

> „Așa cum se prezintă, balada este un sumbru poem al conștiinței muncite de remușcări și ideea aceasta de bază o străbate de la un capăt la altul, ca un fior al tragicului ireparabil".

Balada bătrînului marinar, cu întreg caracterul său straniu și depresiv, este expresia cea mai pregnantă a poziției conștiințelor acestei prime generații a romanticilor englezi. Dar în același timp este și expresia unui temperament confuz, răvășit de obsesii, a unui caracter dezaxat, dotat cu o sensibilitate acută, cu o imaginație uimitor de puternică și de plastică ; a unui caracter dezordonat, al cărui dezechilibru era agravat și de mania opiului, viciu care a terminat prin a-l împinge pînă la marginea nebuniei. Domeniul propriu al poeziei lui Coleridge este viziunea, iar mijloacele

Scanned with OKEN Scanner

obișnuite : visul, coșmarul, straniul, halucinația. Considerată în ansamblu, sub raportul realizării artistice, balada este un amestec ciudat de fantastic și de elemente concrete, transmițînd cititorului un puternic fior dramatic.

Walter Scott

Situat în afara grupului „Lakiștilor", dar legat de aceștia prin anumite afinități comune, este poetul și romancierul **Walter Scott** (1771—1832). Dar locul poetului Scott, pasionat culegător de poezie populară scoțiană, scoțian el însuși, evocînd în versurile sale trecutul Scoției, cultivînd efectele de pitoresc local, de mister și de patetic sumbru, a fost în curînd luat de romancierul Scott.

Bun cunoscător al tradițiilor populare și al trecutului istoric scoțian și englez, Scott scrie romane istorice (care îi aduc la început o excelentă situație materială, permițîndu-i să-și realizeze capriciul de a-și amenaja un somptuos castel în stil gotic). Zugrăvind acea Scoție (unită forțat cu Anglia abia în 1707) în care se menținea încă o viață de clan, cu aspecte specific gentilice, Scott înfățișează amplu această orînduire patriarhală pe cale de dispariție de pe pozițiile sale patriarhale, și arată cum un popor își pierde treptat-treptat drepturile lui naturale și umane sub extinderea noilor relații de viață ale epocii moderne.

Faptul că Scott se întoarce spre trecut, opunîndu-l prezentului, nu-l duce însă la concluzii deprimante. Scott este un temperament viguros și echilibrat, vigoare și echilibru pe care i le dă contactul strîns cu istoria, cu tradițiile și spiritul poporului. Dar uneori spectacolul evenimentelor contemporane și sensul de oprimare al noilor forme de viață dau scrisului său accente mai întunecate — ca în romanul *Lucia din Lamermoor*.

Opera sa numără mai bine de 25 de romane, dintre care mai importante sînt *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817), *Ivanhoe* (1820), *Quentin Durward* (1823), *Talismanul etc.* Majoritatea sînt dedicate evocării trecutului Scoției.

Scott este fondatorul romanului istoric, gen prefigurat încă de „romanul gotic" sau „romanul negru". Ca atare Scott s-a bucurat de o imensă popularitate și de aprecierea celor mai mari scriitori ai secolului trecut, ca Byron, Pușkin sau Balzac, printre continuatorii săi numărîndu-se nume ilustre ca Hugo, Vigny sau Manzoni.

Vederile conservatoare ale lui Scott, de adept al monarhiei și adversar al revoluției, l-au făcut adeseori să interpreteze faptele istoriei prin prisma intereselor și simpatiilor sale de clasă (Scott printre altele ținea mult la titlul de „baronet" pe care și-l cumpărase). Dar ura contra fanatismului

Scanned with OKEN Scanner

și nedreptății, simpatia pentru popor și cunoașterea vieții acestuia au făcut ca în opera lui Scott în primul plan să treacă forța și vitalitatea maselor. Soarta maselor populare îl interesează pe romancier mai mult decît acțiunile regilor, ducilor, conților sau înalților prelați. Cele mai vii în romanele sale sînt figurile episodice — țărani, negustori, meșteșugari, servitori, — sau cele de răzvrătiți, de haiduci și șefii lor.

Atmosfera romanelor lui Scott captivează prin vitalitatea extraordinară a unor personaje, prin pitorescul cadrului insistent și amplu zugrăvit, prin țesătura complexă și abilă a intrigii, prin detaliile de viață cotidiană, prin simplitatea comportamentului și naturalețea limbajului eroilor săi, limbaj lipsit de orice emfază.

În același timp însă, psihologia personajelor nu este aproape niciodată aprofundată : personajele sînt tratate în linii mari și ferme, dar unilateral și fără tranziții sau momente contradictorii. Tema (inevitabilă) iubirii capătă de obicei un caracter convențional, ca și figurile de tineri îndrăgostiți. Narațiunea se lasă adesea condusă de o sentimentală sau moralizatoare „providență". Informația istorică este seducător combinată cu ficțiunea, căci Scott nu cunoaște scrupulozitatea informării exacte asupra detaliilor. În fine, dacă monologurile și conversațiile seniorilor feudali îi pun pe aceștia într-o falsă postură de superioritate intelectuală, aceasta nu face decît să arate încă o dată că Scott n-a intuit viața sufletească a oamenilor vremii vechi, dar a realizat colorat și plastic cadrul de viață materială a trecutului. Și aceasta — pe lîngă alte merite enumerate mai înainte — justifică admirația posterității, prospețimea operelor sale și calificativul unanim recunoscut de fondator al romanului istoric.

A doua generație romantică : Byron.

Iată însă că peste douăzeci de ani romantismul englez cunoaște o nouă înflorire : este strălucita perioadă (în care se manifestă și o combativă atitudine socială) a marilor poeți Byron, Shelley și Keats.

După înfrîngerea lui Napoleon, monarhiile europene vor să restabilească starea de lucruri de dinaintea revoluției franceze. Congresul de la Viena (1815) ia măsuri de stăvilire a valului revoluțiilor burgheze din Europa. Pe de altă parte, pe plan intern, după războaiele napoleoniene, Anglia e slăbită de crizele economice și financiare. Mașinismul elimină simțitor munca manuală. Muncitorii distrug mașinile în care vedeau cauza șomajului lor, și guvernul aduce o lege prevăzînd pentru aceștia pedeapsa cu moartea, lege împotriva căreia se ridică vehement Byron în Camera Lorzilor.

Scanned with OKEN Scanner

Acum, cînd războiul s-a terminat, corupţia întregii vieţi politice şi mizeria maselor populare ies mai violent la iveală — situaţie pe care poeţii epocii o vor denunţa în satire vehemente.

Poetul **George Gordon Byron** (1788—1824), care la un moment dat eclipsase cu faima lui chiar şi pe Shakespeare, a impresionat lumea literară europeană atît prin sensurile operei sale, cît şi prin personalitatea sa — cu viaţa-i extravagantă, cu ipostazele în care se complăcea, de inadaptabil, de geniu neînţeles de societate, de proscris şi exilat, cu o anumită poză romantică, dar apărînd în ochii lumii şi ca un luptător, sincer pînă la faptă, pentru libertatea popoarelor.

Descendent al unei familii de nobili degeneraţi şi scăpătaţi, moştenind de la o rudă titlul de lord, tînărul membru al Camerei Lorzilor, primit cu ostilitate de acest înalt for politic, va manifesta o atitudine categorică şi definitivă de desolidarizare de clasa sa, pe care o dispreţuia. Într-o şedinţă parlamentară, Byron intervine împotriva persecuţiilor din Irlanda; altădată, se exprimă împotriva proiectului de lege ce prevedea pedeapsa cu moartea pentru muncitorii care distrugeau maşinile. Dezgustat de lumea în care trăieşte, Byron întreprinde o călătorie în Spania şi Orientul apropiat; autoportretul moral din această fază a vieţii sale îl zugrăveşte poetul în figura lui Childe Harold, autoportret completat cu trăsăturile altor eroi, din poemele sale *Ghiaurul*, *Corsarul*, *Lara* sau al eroului din poemul dramatic *Manfred*. În curînd, calomniat şi persecutat de oficialităţi şi de „înalta societate" din patria sa, Byron părăseşte definitiv Anglia, stabilindu-se întîi în Elveţia, unde scrie poemul libertăţii elveţiene *Prizonierul din Chillon* (1816), apoi în Italia, unde intră în legătură cu mişcarea carbonarilor, societate secretă care urmărea eliberarea ţării de sub dominaţia habsburgică. În această ambianţă de viaţă italiană în care rămîne şapte ani, legat de Shelley printr-o strînsă prietenie, apar în opera lui teme noi, mai mature ca înţelegere a realităţilor social-politice şi de o satiră virulentă. Astfel atinge poetul culmea creaţiei sale în amplul poem satiric *Don Juan*. În curînd, dezgustat de o viaţă care nu-i dăduse pînă acum satisfacţia faptei săvîrşite în interesul celor mulţi şi asupriţi, pleacă în Grecia să lupte pentru eliberarea ţării de sub jugul turcesc, unde moare, deşi nu pe cîmpul de luptă, în vîrstă de numai 36 de ani.

Succesul imens de care s-a bucurat Byron în întreaga Europă se datoreşte în primul rînd *Pelerinajului lui Childe Harold* (1812—1818) poem în care eroul (identificabil cu autorul) îşi descrie călătoriile prin Spania, Portugalia, Albania, Grecia (cînturile I—II), apoi la Waterloo, de-a lungul Rhinului, în Elveţia (c. III) şi în Italia (c. IV). Motivul acestei călătorii, trecutul eroului, profilul său moral sînt descrise dintru-nceput :

Scanned with OKEN Scanner

Trăia cîndva, în Albion, un june
Ce rătăcise ale vieţii căi.
Dispreţuind moravurile bune
Îşi luase-n cîrd cu răii cei mai răi.

(. . .) Era Childe Harold, tînăr de neam bun (. . .)
Abia trecuse vîrsta de mijloc
Şi iată că se şi simţea scîrbit,
Sătul de el şi de natalul loc,
Stingher printre prieteni, părăsit (. . .)
Risipitor, cu viciul logodit,
Urînd huzurul trist al traiului tihnit.

Îi părăsea, cu sufletul bolnav,
Childe Harold pe prieteni. Cînd şi cînd,
În ochii grei sticlea un bob suav.
Însă mîndria-l îngheţa, curînd.
Pleca deci singur, cu durerea-n gînd,
În ţări fierbinţi, departe, peste mări,
Sătul, spre izbăvire alergînd . . .

Revoltat însă de spectacolul distrugerilor războaielor napoleoniene şi de erorile despotismului, poetul caută un refugiu în lumea trecutului ideal pe care imaginaţia lui o situează în Grecia antică.

Pelerinajul lui Childe Harold, completat şi de celelalte poeme citate, realizează „tipul byronian", al eroului apăsat de o inexorabilă fatalitate, al poetului romantic neînţeles de societate şi căreia el nu i se poate adapta, individualist singuratic, izolat în orgoliul său, „cu sufletul bolnav" de acel „mal du siècle", animat uneori de ideea unor cauze superioare, dar vagi şi neputîndu-se traduce în faptă, încît, revolta lui se reduce la o negaţie sterilă, fără soluţii pozitive. Atitudinea lui — ceea ce s-a numit „byronism" — exprimă, din punct de vedere social, protestul unui aristocrat desabuzat împotriva moravurilor şi moralei lumii sale, un protest ce se rezolvă în concluzia pesimistă a inutilităţii luptei de remediere a răului.

Acest aspect al byronismului — care este real, dar nu este singurul şi mai ales nu este cel esenţial — a fost preluat de romanticii pesimişti de pe continent.

În concepţia lui Byron despre lume şi viaţă există contradicţii profunde. Preocupat intens de soarta popoarelor asuprite şi luptînd cu înflăcărare pentru eliberarea lor, pe de altă parte însă la Byron persistă atitudinea aristocratică de orgoliu şi individualism anarhic : elanurile sale sincere de

Scanned with OKEN Scanner

generozitate și ura contra ipocrizei alternează uneori cu o poză, la care poetul nu poate renunța.

Pe de altă parte, prietenia cu Shelley și contactul cu revoluționarii italieni au dat tendințelor sale libertate și criticii sale social-politice vigoare, hotărîre și consecvență. În numeroasele-i versuri satirice *(Barzi englezi și critici scoțieni, Lui Wordsworth, Judecata de apoi* etc.), Byron atacă pe poeții lakiști pentru că au trădat idealurile revoluționare căutînd onoruri oficiale, prosternîndu-se lamentabil în fața tiranilor puternici ai zilei și cultivînd o poezie de adulare sau de intimism anemic. Dar raza de atac se extinde apoi asupra regalității, a guvernului reacționar, a abuzurilor administrative, și satira literară devine satiră social-politică (poemul amplu *Beppe, Sfînta Alianță, Secolul de bronz* etc.), peste tot exaltînd idealul de eliberare a popoarelor. Masacrul de lîngă Manchester al muncitorilor englezi care cereau drepturi electorale (1819), crimele ocupanților francezi din Spania, lupta carbonarilor italieni, tirania otomană din Albania, patriotismul luptătorilor greci, iată evenimentele mari care i-au ocazionat poetului accente vibrante de revoltă sau de entuziasm pentru lupta de eliberare națională. Și *acest* Byron este entuziastul, generosul, marele Byron. *Acest* Byron a fost salutat, admirat și iubit de scriitorii progresiști europeni ai veacului, în frunte cu Goethe, Hugo, Pușkin sau Heine.

Opera sa de mare amploare satirică — imitînd forma poemului burlesc italian — este *Don Juan,* operă rămasă neterminată, cuprinzînd 16 cînturi, operă plină de vervă ironică sau direct caustică, de forță de spirit, de dispreț față de organizarea socială contemporană și față de caractere omenești deformate de această organizare. Paralel cu nararea unei acțiuni bogate în peripeții, nu-i scapă satirei genialului Byron nici prietenia nesinceră, nici educația cultivînd ipocrizia, nici dragostea ajunsă simplu joc frivol, nici filozofia cu disputele ei sterile, nici biserica socotită instituție care sprijină oprimarea, nici știința aservită scopurilor egoiste, nici istoria scrisă cu date false, nici poezia de adulare. În primul rînd însă satira sa atacă monarhia :

Ei și ? Să-i ție Cel de Sus pe regi,
Că-n pămînteni nădejdi prea mari nu am.
Mi-a spus o păsărică : înțelegi ?
Li s-a urît noroadelor de ham.
Cînd o-ntăriți și-n chingi prea strîns o legi,
Azvîrle chiar și-o gloabă de haram.
Să fie veșnic al lui Iov emul,
Cam dă poporul semne că-i sătul.

(VIII, 50)

Scanned with OKEN Scanner

Dar ceea ce este interesant de remarcat : pentru Don Juan, sumbrul și chiar pozeurul personaj care fusese Childe Harold, paralizat de boala melancolilei, devine acum un obiect de ironie ! Preferința poetului pentru un tip de erou aplecat asupra interiorității sale morbide este aici depășită. Byron are acum experiența Italiei — unde cunoscuse carbonarismul eroic, unde distanța îi crea o perspectivă mai clară asupra realităților din patria sa.

Nu-i va mai rămîne decît să iasă acum pe terenul unei acțiuni care să dea viață și sens de autenticitate acelei nobile *idei de libertate,* care străbate ca un fir luminos întreaga sa operă. Nu fusese suficient ajutorul dat luptei de eliberare a poporului grec numai prin scris sau prin sume de bani. Byron pleacă în Grecia, hotărît să lupte. Și acolo, la Misolonghi, cu trei luni înainte de moarte, scrie acel poem intitulat : *Astăzi împlinesc 36 de ani* — poem care întregește profilul unei personalități și sensul unei opere.

Gestul ultim al vieții lui Byron dă sens și artei sale. Este arta unei personalități bogate, care izbutește să-și depășească starea de introspecție insistentă și dizolvantă din prima fază a creației, pentru a se afirma în ritmuri dinamice, în preciziunea viziunii critice și vigoarea accentelor satirice. O artă simplă, accesibilă, o artă de linii precise, care nu se oprește la procedee de sugestie atît de apreciate de alți romantici. Poetul nu aduce în poezia sa farmecul nedefinitului, nici nu caută finețile nuanței ; poezia sa acționează net, direct, adeseori cu o violență ostentativă. O expresie nu lipsită uneori, e adevărat, de o anumită afectație retorică ; dar — cu o satiră corosivă, cu o ironie amară sau cu un gust al cinismului — o artă caracterizată prin energia expresiei.

Keats

John Keats (1795—1821), născut într-o familie de condiție foarte modestă, mort cînd abia împlinise 25 de ani, este fără îndoială unul din marii lirici ai secolului.

Keats este departe de a fi un pesimist, un estet, un individualist sau un paseist dezinteresat față de contemporaneitate — așa cum este prezentat în unele istorii literare. Este adevărat că în opera lui motivele sociale sau politice sînt aproape cu totul absente. Dar Keats crede în posibilitatea înălțării morale a omului. El este convins că poezia, frumosul în general pot și trebuie să servească nobila cauză a progresului moral al omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

Este un poet care iubeşte cu pasiune viaţa, acceptată integral ca o sinteză, posibilă şi necesară, a valorilor etice şi estetice :

Şi omenirii, ca prieten, vei spune tot ce poate ştii
Că Adevărul e Frumosul, Frumosul Adevăr se cheamă.
Atîta-i tot ce ştiţi aicea, de alta nu mai ţineţi seamă.

Dar dacă pentru Keats Frumuseţea este însuşi Adevărul suprem, el nu o concepe ca pe o „frumuseţe intelectuală", asemenea lui Shelley, ci ca pe o încîntare a simţurilor. Keats este înainte de toate un senzitiv. Toată poezia sa este impregnată de senzaţia materialităţii existenţei :

O, cît îmi place-n mîndra zi de vară,
Cînd curg torenţi de aur din apus
Şi pe îmbălsămaţi zefiri dorm sus
Nori vii de-argint — să fiu departe, iară,
De gînduri mici, griji mici ce m-apăsară.
Printre miresme crude de nespus,
Pe care Firea strai frumos a pus,
Să m-amăgesc în desfătări o seară !

Nimic abstract, nimic maladiv, nimic egoist ; pentru Keats viaţa, lumea, frumosul, totul este o încîntare a simţurilor. Poezia sa este o adevărată „sărbătoare a simţurilor", cum a fost definită. Totul exprimat cu o delicateţe maximă, cu o sensibiltate rafinată, fără cea mai mică violenţă de contraste sau de expresii. O poezie realizată îndeosebi în seria de ode : *Unei urne greceşti, Către Psyche, Melancoliei, Toamnei,* sau *Unei privighetori* — această ultimă odă în care pînă şi sentimentul morţii este anihilat de plenitudinea dorinţei, nostalgiei frumosului :

Ascult în întuneric . . . Deseori
Am îndrăgit uşorul Morţii duh ;
I-am spus dulci nume-n mii de rime-n zbor
Să-mi suie răsuflarea în văzduh.
Belşug mai mult înseamnă moartea azi.
M-aş stinge-n miez de noapte, fără chin,
Cînd al tău suflet preschimbat e-n harpă
Cu negrăit extaz !

Cultul pentru Frumuseţe — identificată cu Adevărul suprem, vizînd purificarea morală a omului şi dînd armonie vieţii — explică pasiunea lui

Scanned with OKEN Scanner

Keats pentru mitologia și arta antică, îndeosebi elină. Poemul său epic (neterminat) de o grandioasă maiestate *Hyperion* (1820) revelează o imaginație plastică impresionantă și care transpune mitul clasic într-o perspectivă etică superioară : Zeii ating desăvîrșirea abia în momentul cînd se arată sensibili la suferințele oamenilor.

O altă zonă — mai redusă, desigur — a poeziei lui Keats este cea care trădează un gust al baladescului, al decorativului pitoresc și al unei ușoare senzualități *(La Belle Dame sans Merci, Ajunul Sfintei Agnes, Isabella)*. Este zona care va avea o certă influență asupra poeziei prerafaelite.

Shelley

Punctul culminant al romantismului englez este reprezentat de **Percy Bysshe Shelley** (1792—1822).

Deși aceleași mari idealuri i-au animat pe Byron și Shelley și deși au fost legați printr-o prietenie strînsă, totuși între operele celor doi poeți există o deosebire de esență — care rezidă într-o deosebire de caracter, foarte bine sesizată de Marx : „Adevărata deosebire dintre Byron și Shelley constă în aceasta : acei care îi înțeleg și îi iubesc consideră un noroc faptul că Byron a murit la treizeci și șase de ani, căci dacă ar fi trăit mai mult ar fi devenit un burghez reacționar ; în schimb, deplîng faptul că Shelley a murit la douăzeci și nouă de ani, căci era un revoluționar prin excelență și ar fi făcut întotdeauna parte din avangarda socialismului".

Într-adevăr, spre deosebire de Byron, la Sheley nu întîlnim nici o urmă de orgoliu, de decepționism maladiv, de poză, de egoism. „El este cel mai puțin egoist și cel mai blînd dintre oameni — scria Byron. Un om care a făcut pentru alții mai multe sacrificii materiale și morale decît oricine". Generozitatea, optimismul, vigoarea morală și combativitatea intransigentă sînt trăsăturile fundamentale ale caracterului său.

Descinzînd dintr-o familie cu titluri nobilare și cu latifundii, Shelley n-a fost însă nici un moment contaminat de prejudecățile clasei căreia îi aparținea prin naștere. Moștenitor de drept al unei mari averi, el n-a ezitat să renunțe la bani și să ducă uneori o viață de mizerie, pentru a putea gîndi, scrie și acționa conform conștiinței sale. Firav de constituție, temperament delicat, tînărul Shelley, care va fi considerat cel mai mare liric al Angliei după Shakespeare, manifestă de timpuriu și preocupări pentru știință ; căci „visul lui era ca omul să intre în stăpînirea tainicelor

forţe ale naturii şi să le folosească în interesul omenirii" cum mărturiseşte un fost coleg de şcoală, şi mai tîrziu biograf al lui Shelley.

Dar acest „cel mai blînd dintre oameni" se arată încă din anii şcolii a fi un „revoluţionar prin excelenţă". Împlinise abia 18 ani cînd publică o broşură intitulată *Necesitatea ateismului,* ceea ce îi atrage eliminarea din aristocraticul colegiu de la Oxford. Preferă apoi o viaţă de grele privaţiuni decît să accepte, condiţionat, bani de la respectabilul său părinte. Apoi, indignat de corupţia regimurilor politice, de risipa şi luxul curţii regale, de servilismul poeţilor lakişti care adulau acum monarhia, Shelley pleacă în Irlanda. Această ţară era acum, după ce răscoala patrioţilor irlandezi fusese înăbuşită în sînge, un teren potrivit pentru activitatea tînărului revoluţionar.

Aici Shelley duce o vie activitate agitatorică, ia cuvîntul la întruniri, publică şi răspîndeşte manifeste, dintre care *Cuvîntul către poporul irlandez* are în frazele de început aceste cuvinte : *„Sînt fratele şi compatriotul celor asupriţi". „Bogătaşii ... îi condamnă (pe săraci) la foamete şi îi spînzură cînd fură o bucată de pîine"* — scrie poetul, comparîndu-i pe lorzii englezi ce stăpînesc Irlanda cu nişte *„vampiri care sug sîngele locuitorilor ei pentru a-l consuma în Anglia"*. Iar o broşură şi-o încheie cu un citat din Milton : *„Deşteaptă-te ! Ridică-te ! sau vei rămîne pe veci la pămînt !"*.

Trebuie să părăsească însă Irlanda, pentru că este urmărit de autorităţi ; dar şi în celelalte localităţi unde se stabileşte temporar este urmărit. Shelley scrie poeme contra monarhiei despotice şi a abuzurilor guvernului — ca amplul poem *Regina Mab* (1813), în care, de pe poziţiile teoretice ale unui socialism utopic, face o aspră critică a burgheziei. Scrie apoi alte poeme, împotriva lui Wordsworth, a lordului cancelar sau a lui Napoleon, în care vede un duşman al libertăţii popoarelor. În marele poem *Alastor, sau duhul singurătăţii* (1815), pe un fundal de grandioasă descriere a naturii, evoluează un personaj prin care poetul condamnă individualismul — sens subliniat de autor în prefaţa : „Cei ce nu-şi iubesc semenii duc o viaţă sterilă şi-şi pregătesc pentru bătrîneţele lor o mizerabilă groapă".

La vîrsta de 24 de ani, Shelley, dezgustat de corupţia şi ostilitatea cu care era urmărit în Anglia, pleacă în Elveţia, continuînd însă să urmărească cu cel mai viu interes evenimentele din Anglia. Aici scrie acel înălţător *Imn frumuseţii intelectuale* (1816), adevărată mărturisire de credinţă a poetului în puterea educatoare a frumosului. Forţa lirică a poemului este dată de nostalgia frumosului, de dorinţa pasionată de a aduce în

Scanned with OKEN Scanner

această urîtă viaţă burgheză plenitudinea trăirii frumosului care ar putea împiedica atîtea porniri rele, dînd în schimb vieţii „adevăr şi farmec" :

Unde te-ai dus, o duh al Frumuseţii
Ce dai culoare şi, prin ea, sfinţeşti
Orişice gînd şi chipuri omeneşti ?
De ce ne laşi pustie valea vieţii,
Sub stăpînirea beznei şi-a tristeţii ?
De ce nu-i soarele un brîu
De foc etern peste-acel rîu ?
De ce se stinge tot ce îndrăgeşti ?
De ce vin spaima şi mormîntul
Să ne întunece pămîntul ?
De ce-n a omului făptură
E loc şi de iubire şi de ură ?

Poemul acesta nu reprezintă în evoluţia gîndirii poetice a lui Shelley o deviere sau o renunţare la poezia politică, ci o completare. În anul următor el scrie un alt remarcabil poem al luptei contra tiraniei — *Revolta Islamului.* Poetul recunoaşte că are „pasiunea transformării lumii", şi declară că „poezia este subordonată în mare măsură ştiinţei morale şi politice".

În Italia, unde se stabileşte apoi din motive de sănătate, în atmosfera luptei de eliberare naţională de aici începe poemul dramatic *Prometeu descătuşat* şi tragedia *Cenci.* Asasinarea muncitorilor de lîngă Manchester îi declanşează accentele de revoltă şi de îndemn direct la răscoala din *Mascarada anarhiei,* în concepţia poetului anarhia fiind însăşi esenţa societăţii burgheze. Sau, în acelaşi an 1819, revoluţionarul *Cîntec pentru fiii Angliei*

Voi, Englezi, de ce araţi
Pentru domnii îmbuibaţi ?
De ce-i ţeseţi cu migală
Despotului strai de gală ?
. . . . . .

Semănaţi, dar nu-i lăsaţi
Pe tirani la rod ! Lucraţi
Straie nu pentru ciocoi !
Faceţi arme — pentru voi !

Scanned with OKEN Scanner

Un alt poem remarcabil scris acum, *Odă vîntului de apus,* revelează sensul în care Shelley concepe natura : nu ca un agreabil decor liric, nici ca un sentimental refugiu consolator pentru individul desabuzat, ci ca un asociat la frămîntările, durerile și aspirațiile lumii oprimate :

Fă-mi gîndurile veștede să zboare
Ca niște frunze-n lume, spre-a grăbi
O nouă Naștere !
. . . Fii prin mine
O trîmbiță ce lumea o trezește,
Profetic vînt !

Natura, pentru Shelley, înseamnă puritate și bucurie, îndemn la viață, la generozitate și la frumos. În poemul *Ciocîrliei* (1820) — o culme a lirismului shelleyan și universal — acest optimism luminos, exaltat al poetului izbucnește în metafore dense de poezie și toată oda capătă sinceritatea, entuziasmul, strălucirea și dinamismul unei exclamații :

Cum, închis în gînduri,
Doar poetul poate
Cu-ale sale cînturi
Lumii să-i arate
Temeri și speranțe pîn-atunci uitate :

(. . .) Ca un licurici
Care-n rouă-și țese
Tainicul arnici
Printre ierburi dese,
Nevăzut de nimeni și fără să-i pese ;

Sau ca o răsură
Ale cărei flori
Vîntul i le fură
Amețind ușor
Sub povara dulce a miresmei lor ;

Zvon al ploii calde
Printre flori căzută,
Printre ierburi 'nalte, —
Ești neîntrecută :
Muzica ta clară, cerul îl sărută.

Scanned with OKEN Scanner

Shelley este *„în primul rînd un liric, cel mai mare liric al Angliei şi poate al Europei moderne“* — susţine un istoric literar de prestigiu (L. Cazamian), adăugînd că *„senzaţia, ca şi emoţia, depăşesc la el diapazonul normal“*, atingînd o tensiune interioară maximă ; subliniind apoi capacitatea sa deosebită de *„a crea mituri grandioase, jocuri cosmice ale elementelor naturii“*, şi în fine faptul că notele cele mai emoţionante ale poeziei sale sînt *„cele în care plînsul atît de uman al fiinţei omeneşti, limitată în forţele ei, regretînd sau dorind, se amestecă cu vocile senine ale naturii“*.

Într-adevăr, mai mult încă decît natura, pe Shelley îl pasionează omenirea, cu bucuriile, cu durerile, cu luptele, cu speranţele ei. Vestea izbucnirii luptei de eliberare din Grecia îl entuziasmează, şi Shelley începe drama *Hellas*. *„Epoca noastră este epoca războaielor celor asupriţi împotriva asupritorilor“* — scrie poetul în prefaţă, — spre spaima acelor *„căpetenii ale bandelor privilegiate de asasini şi excroci care se numesc suverani“*. (Shelley dedică drama „Prinţului Mavrocordat, fost ministru de externe al domnitorului Valahiei“).

Acest poem dramatic de un puternic patos revoluţionar a fost ultima sa mare operă, pe care a lăsat-o viitorului ca un testament. Ultima, — pentru că, într-o după amiază de vară, pornind în larg pe o mică navă proprie, şi-a găsit moartea, împreună cu fiul său, în apele Adriaticei. Nava şi-o botezase „Ariel“. Asupra lui avea un volum de poeme — ale lui Keats. Cu cîteva zile în urmă terminase ultima sa poezie : era intitulată *Triumful vieţii*. Pe piatra sa de mormînt au fost gravate cuvintele : „Shelley, inima inimilor“.

Acesta a fost Shelley, omul a cărui viaţă a fost toată numai freamăt. Freamăt de revoltă împotriva tiraniei, freamăt de dragoste pentru tot ce înseamnă libertate şi lumină. Shelley a iubit natura. Mai presus de orice însă a iubit viaţa, omenirea şi dreptatea : „Triumf al vieţii“ şi „inimă a inimilor“.

Alţi poeţi romantici

Curentul romantic s-a prelungit mult în Anglia. A treia generaţie romantică numără poeţi care, deşi poeţi de fermă circulaţie universală, totuşi nu ne pot reţine atenţia aci pe cît ar merita. Vom consemna însă — cel puţin — numele lordului **Alfred Tennyson** (1809—1892), „prinţul poeţilor“ englezi ai vremii, titlu ce i-a fost atribuit mai degrabă pentru atitudinea sa conservatoare, agreată de oficialitatea Angliei din epoca victoriană; pentru noi însă Tennyson, cu toată bogata-i fantezie şi elementul

baladesc medieval pe care-l cultivă, rămîne un poet mai mult al epocii. De aceleaşi onoruri oficiale s-a bucurat şi **Robert Browning** (1812—1899), poet mai cerebral, aplecat spre analiza introspectivă şi spre o critică moralizatoare. Mai umane, mai bogate în sensibilitate şi efuziune pasională sînt versurile (vol. *Sonete portugheze)* soţiei sale, **Elisabeth Browning** (1806—1860). La **Thomas Hood** (1790—1845), emotiv şi elegiac de mare sinceritate, accentele personale devin mărturii ale unui poet social, preocupat de mizeria celor oropsiţi (poemele *Visul păstorului, Puntea suspinelor* etc.).

Ultimul romantic englez remarcabil este **A. Ch. Swinburnne** (1827—1909). Într-o culegere ca *Poeme şi balade,* apare generozitatea poetului libertar, cîntăreţul idealurilor popoarelor oprimate, protestînd contra puritanismului victorian. O sensibilitate mai rafinată apare în baladele sale, amestec interesant de păgînism antic, tradiţii autohtone şi efuziune personală — de natura unor asemenea versuri din *O baladă din ţara viselor* :

Inima eu mi-am ascuns-o în tufişul plin de floare,
Unde nu străbate raza unui soare arzător :
Cuib de roze, mult mai albe decît frageda ninsoare
Inima eu mi-am ascuns-o la răcoarea rozelor . . .

(trad. T. A. Naum)

Romantismul englez în literatura română

Prezenţa romantismului englez în literatura română s-a afirmat mai puternic în preajma anului revoluţionar 1848, în primul rînd prin Byron, poetul libertăţii popoarelor împotriva ocupaţiei otomane. Primele traduceri apar încă din 1830, pentru ca peste doi ani să înceapă să-l traducă Gr. Alexandrescu, poetul care mai tîrziu va publica un întreg volum din Byron. I. H. Rădulescu va publica trei volume de traduceri din Byron. Prima traducere din Byron direct din engleză este a lui C. A. Rosetti (*Manfred,* urmată de alte trei, dintre care mai reuşită este a lui C. Popescu-Azuga, 1903). Printre traducătorii lui Byron se numără nume ca C. Negruzzi (*Oscar d'Alva),* Coşbuc (*Mazeppa*), P. Cerna (*Către Inez*), Macedonski (*Lara, Parizina*) etc., iar printre poeţii care i-au suferit influenţa, Bolintineanu (*Conrad*) sau Eminescu (*Mureşanu*). Dar un Byron mai bogat reprezentat şi un polemist înverşunat apare la noi numai în *Culegere de poeme* (1949) (traduse de P. Solomon) şi în masivul volum de *Opere alese* (1961), incluzînd integral *Manfred* şi *Cain,* traduse de Virgil Teodorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Shelley a fost mai puțin prezent la noi. Remarcabile sînt totuși traducerile lui Șt. O. Iosif (*Imn către noapte*, *Ciocîrliei*) — dar despre o largă difuzare a operei lui Shelley la noi putem vorbi doar în ultimii ani, după publicarea poemului dramatic *Prometeu descătușat*, a *Operelor alese* (tr. P. Solomon) și a unor studii de valoare (Dan Grigorescu etc.).

Dacă din poeții primei generații au apărut prin reviste prea puține traduceri (N. Iorga traduce din Wordsworth, Șt. O. Iosif din Shelley), în schimb mai tîrziu n-au lipsit traduceri din Tennyson (H. Lecca, Al. Iacobescu etc.), R. și E. Browning (M. Miller-Verghi) și chiar Swinburne (Th. A. Naum).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul german* ★

1
CADRUL ISTORIC ŞI DE IDEI
2
TEORETICIENI ŞI TEORII
3
NOVALIS, POETUL, „IDEALISMULUI MAGIC"
4
POVESTIREA FANTASTICĂ A LUI HOFFMANN
5
GRUPUL DIN HEIDELBERG
6
ŞCOALA SUABĂ : UHLAND
7
ŞCOALA AUSTRIACĂ: LENAU
8
ALŢI ROMANTICI
9
H. HEINE, CULME A ROMANTISMULUI GERMAN
10
DRAMATURGIA : KLEIST, BÜCHNER, GRILLPARZER

1

Cadrul istoric şi de idei

Romantismul german traduce starea de spirit a unei Germanii (împărţită în 35 de mici state) a cărei lipsă de unitate politică este dublată de lipsa unei unităţi morale. Este expresia conştiinţei unui marasm social şi politic, intelectual şi moral, al unei societăţi a cărei decadenţă porneşte de la vîrf, de la bigamul Fr. Wilhelm II (care dă două edicte, proscriind orice doctrină deistă sau raţionalistă şi instituind cenzura operelor de filozofie sau de ştiinţă), şi este urmată de nobilime şi imitată de burghezie. Acest marasm este desăvîrşit de dominaţia franceză.

Totuşi, înfrîngerile suferite de Prusia la Jena şi Wagram, urmate de dominaţia napoleoniană, trezesc ideea de patrie germană. În mijlocul ocupaţiei franceze se fondează universitatea din Berlin, devenit focar de cercetare liberă şi independentă. Împrejurările istorice noi vindecă intelectualitatea germană de cosmopolitismul propagat de gînditorii „veacului luminilor", pentru care adevărata şi singura patrie era „umanitatea". Filozoful Fichte ţine acele *„Discursuri către naţiunea germană* (1808) (adresate deci unei *singure* naţiuni), arătînd că nu în superioritatea inamicului

rezidă cauzele înfrîngerii, ci în slăbirea sentimentului patriotic, în egoismul claselor conducătoare, în admirația oarbă și în imitația servilă a tot ce e străin. Singurul remediu posibil este educarea poporului în sensul energiei și cultivării spiritului de sacrificiu. Iar omul poate influența realitatea, continuă filozoful, căci realitatea nu este altceva decît rezultatul necontenitei activități personale a eului. Eul este rădăcina unică a cunoștințelor noastre, centrul universului, principiul tuturor lucrurilor ; el este cel care creează și lumea exterioară, care nu există decît în funcție de eu (cf. Bossert).

Gîndirea filozofică a acestui reprezentant al „idealismului subiectiv" va influența simțitor literatura vremii. Acestei coordonate ideologice i se va adăuga sporirea misticismului religios, exaltarea inconștientului, practica intensă a ocultismului și spiritismului. Încît, s-ar putea afirma că, reprezentînd disoluția morală a aristocrației și burgheziei germane, o mare parte a literaturii romantice germane este marcată de sentimentul neputinței și pesimism, de fuga de realitate, de refugiul în trecutul evului mediu întunecat și brutal, în domeniul visului, fanteziei sau al „ideii absolute", — chiar dacă, în prima sa fază, curentul romantic pornește prin a face un patriotic apel la energia morală a națiunii.

Pozitivă rămîne contribuția romanticilor germani la repunerea în circulație a marilor valori culturale europene : Dante, Petrarca, Shakespeare, Calderon, a trubadurilor sau a vechilor poeme epice scandinave ; luarea de atitudine față de realitățile contemporane, cercetarea culturii medievale, a celei orientale și a poeziei populare. Ceea ce, de asemenea, caracterizează romantismul german este varietatea direcțiilor, cenaclurilor, școlilor, precum și marele număr de teoreticieni, în cîmpul filozofiei, esteticii și criticii literare.

Principalele centre ale romantismului german au fost la Jena, Berlin și Heidelberg. La acestea se adaugă apoi : școala suabă, austriacă și a „Tinerei Germanii".

Teoreticieni și teorii

În fruntea primei grupări romantice stau fondatorii săi, frații Schlegel.

Spirit lipsit de originalitate, dar erudit, suplu și pătrunzător, **August Wilhelm Schlegel** (1767—1845) este autorul unor prelegeri ținute la universitatea din Berlin, intitulate *Despre teatru și literatură* (adunate în 3

volume, 1809—1811), în care susţine că poezia romantică (pentru el cuvintele „clasic" şi „romantic" nu desemnează două feluri diferite de poezie, ci două epoci succesive în istoria artei) rezultă din fuziunea elementului germanic cu cel neolatin sau creştin. Atrăgînd atenţia asupra literaturii meridionale clasice sau moderne, precum şi asupra celei engleze, el traduce din Euripide, Dante, Calderon, precum şi 16 piese shakespeariene, traducere (competată de Tieck) rămasă cea mai bună a operei lui Shakespeare într-o limbă europeană.

A.W. Schlegel caută să descifreze particularitatea naţională şi istorică a literaturilor — asemenea D-nei de Staël, al cărei secretar a fost cîţiva ani — şi să pună în legătură evoluţia literaturii cu evoluţia ideilor şi moravurilor societăţii respective. Pe de altă parte, însă, concepţiile sale (reflectînd poziţiile aristocraţiei feudale de care A.W. Schlegel, înnobilat în 1809 de regele Suediei, se simţea ataşat) sînt foarte retrograde ; el deplînge apariţia Reformei, invenţia imprimeriei, descoperirea Americii, şi învinuieşte fizica şi astronomia că au înlăturat magia şi astronomia, care creau un climat foarte favorabil poeziei. H. Heine, care îi audiase prelegerile (la Universitatea din Bonn ţinea cursuri de sanscritologie şi literatură germană medievală), remarcă poziţia retrogradă a lui A. W. Schlegel, care înţelegea suficient spiritul trecutului, dar nu înţelegea prezentul ; el *„a reuşit să ridice în ochii mulţimii poezia în care era înmormîntat trecutul, în dauna aceleia care trăieşte şi respiră în prezent"*.

Rolul principal în formarea şcoalei romantice germane l-a jucat **Friederich Schlegel** (1772—1829). Exponent al ideologiei politice reacţionare, adept al statului teocratic, admirator al figurilor de despoţi din trecut, intrat în serviciul lui Metternich, convertit la catolicism, duşman al raţionalismului „veacului luminilor", al Revoluţiei şi democraţiei, Fr. Schlegel a fost influenţat de această poziţie şi în scrisul său.

În opera sa principală, *Istoria literaturii antice şi moderne* (1815), Fr. Schlegel teoretizează drama romantică şi disociază arta clasică („greacă") de cea romantică („modernă") ; prima, avînd frumosul ca mijloc şi scop, este opera spiritului conştient şi reflexiv, e obiectivă, făcută din adevăruri generale, exprimate într-o manieră impersonală şi adresîndu-se simţului comun, în timp ce a doua este o operă a geniului spontan, e subiectivă, constituită din impresii particulare, exprimate într-o manieră personală şi adresîndu-se simţului individual. Preocuparea, poate principală, a lui Fr. Schlegel (caracteristică pentru o mare parte a poeziei romantice, în special germane) a fost de a pleda pentru o potenţare filozofică a poeziei. „Poezia şi filozofia trebuie să fie unite". Evident, idealismul este, pentru Schlegel, cel care poate da cele mai profunde rezonanţe filozofice poeziei. Dar şi

Scanned with OKEN Scanner

religia, — nu însă religia dogmelor, a formelor, a instituției bisericești, ci sentimentul religios : *„Organul care descoperă această religie este filozofia, și cine a descoperit-o va vorbi limbajul poeziei"*. Poezia, la rîndul ei, „umanizează" religia : *„Fără poezie, religia devine obscură, falsă și nocivă"*.

Manifestînd o mare admirație pentru Shakespeare sau pentru scriitorii din Italia și Spania Renașterii, Fr. Schlegel îi consideră printre inspiratorii noului curent, definind romantismul ca o fuziune între sentiment și imaginație, ca un fond sentimental îmbrăcat într-o formă a fanteziei. Pentru el romanul lui Goethe *Wilhelm Meister* era capodopera spiritului uman, pentru că era expresia independenței și capriciului imaginației ; iar poezia trebuie să rămînă și ea un capriciu al fanteziei, lipsită de precizione și fermitate în linii. Dar scriitorul — continuă Schlegel, teoretizînd „ironia romantică" — trebuie să rămînă deasupra operei sale, dominînd-o lucid, „jucîndu-se" cu ea.

Alături de acești teoreticieni, care au inaugurat studiul limbilor orientale și germanice, au stabilit anumite norme principale de apreciere critică și au dat scriitorilor stimulentul modelelor literare străine, un alt teoretician romantic este poetul **Ludwig Tieck** (1773—1853), autor și a 12 volume de povestiri abundînd în miraculos, și traducător al lui Cervantes și Shakespeare. Despărțindu-se de frații Schlegel, Tieck a trecut pe pozițiile burgheziei liberale. După ce în piesele sale evocă aspecte medievale, iar în basmele sale zeflemisește raționalismul „secolului luminilor", mai tîrziu el se inspiră din folclorul german și ridiculizează burghezia germană, în același timp cerînd în artă moderarea entuziasmului, claritate, măsură și elaborare artistică mai îngrijită. Teoretician al „ironiei romantice", el o definește ca *„o forță ce permite poetului să domine materia tratată ; poetul nu trebuie să se dăruie cu totul subiectului său, ci să se mențină deasupra lui"*. Și aceasta, realizînd un amestec subtil de emoție și ironie, de serios și glumă, — procedeu prin care poetul destramă iluzia continuă, alternează planurile imaginativ-real, se plasează cu deplină luciditate deasupra ficțiunii, se critică pe sine însuși printr-un proces de dedublare. Scopul „ironiei romantice" este dezbărarea de forme și clișee impuse, crearea unei atmosfere în care să domine mai mult joc, mai multă libertate și independență.

Novalis, poetul „idealismului magic"

Literatura romantică germană merge în mare parte pe drumurile deschise de idealismul subiectiv al lui Fichte sau de idealismul obiectiv al lui Hegel, punîndu-se în serviciul „eului absolut" sau al „ideii abso-

Scanned with OKEN Scanner

lute", profesînd disprețul față de realitate și retragerea în diferite moduri de irealitate : în moarte, în vis, în fantezie, în legendă, în somnambulism etc.

Pentru această poezie, al cărei reprezentant este **Novalis** (pseudonimul lui Friederich von Hardenberg, 1772—1801), ceea ce exprimă poetul în opera sa aparținînd domeniului fanteziei pure nu sînt gînduri, idei, nici chiar sentimente, ci senzații vagi, impresii confuze, stări sufletești nedefinite. *„Ce bine ar fi dacă s-ar putea scrie fără un subiect determinat* — exclamă Novalis. *Poezia ar fi atunci o muzică, adică cea mai frumoasă și mai pură efuziune a sufletului"*.

Temperament depresiv, maladiv și mistic, poet pentru care „viața este o boală a spiritului", pentru care „a visa și în același timp a nu visa este operația pe care o face geniul artistului" ; pentru care idealismul și realismul coexistă și se transformă unul în celălalt. Novalis preferă să rămînă în lumea de ficțiune poetică creată de imaginația lui, considerînd-o ca realitatea absolută și afirmînd că iluzia e preferabilă adevărului : *„Visul are ceva mai adevărat și mai profund ca realitatea"*, scrie el. Ducînd la consecințele sale extreme idealismului fichteian, Novalis este convins că prin puterea credinței și a închipuirii el poate transforma lumea : *„Visul ne arată în chip ciudat ușurința cu care sufletul nostru pătrunde în orice obiect și se transformă imediat în orice obiect"*. A voi înseamnă a putea. Prin voință omul poate impune stăpînirea spiritului asupra materiei. Această filozofie el și-o numește „idealism magic".

Este o filozofie care stă la baza operei capitale, culegerea *Imnuri către noapte* (1880), transcrierea în vers liber alternînd cu părți în proză a unui jurnal intim. Pentru Novalis noaptea constituie climatul spiritual mult-dorit. Viața e schimbătoare și trecătoare, deci nu e adevărata realitate. În schimb, noaptea este împărăția adevărului, a iubirii și a eternității. Noaptea este locul predilect de refugiu în bucuria mistică și totodată preludiu al morții, pe care poetul o consideră binefăcătoare. *„Simțul poetic* — scria Novalis — *este îndeaproape înrudit cu simțul profetic, cu simțul religios, cu delirul în general"* . . .

Ca o aplicare a teoriei sale, Novalis scrie un fel de tratat de educație a poetului sub formă alegorică, romanul liric *„Heinrich von Ofterdingen"*, în care găsim motivul acelei „Flori albastre" întîlnit și la Eminescu. Conceput ca un pandant poetic al lui *Wilhelm Meister*, romanul lui Novalis urmărește călătoriile lui Heinrich, presupusul autor al „Cîntecului Nibelungilor", în căutarea idealului vieții sale, mult visata „floare albastră". Poetul-vrăjitor Klingscr îl sfătuiește să observe lumea, să se stăpînească pe sine, să se controleze mereu, să-și domolească entuziasmul, — idei

goetheene pe care grupul de la Jena (fraţii Schlegel, Tieck, Novalis) le imprimă noului curent literar. Romanul, neterminat, al lui Novalis ajunge la concluzia proclamării misticismului, contemplativităţii, retragerii în lumea întunecată a individualismului deprimat. Tradus foarte curînd în limba franceză, Novalis a devenit unul din principalii inspiratori ai poeţilor simboliști.

Povestirea fantastică a lui Hoffmann

Fire ciudată, talentat compozitor, dirijor şi pictor decorator, **E.T.A. Hoffmann** (1776—1822) este cazul tipic al romanticului pentru care numai arta dă un sens vieţii, transpunînd-o din planul aparenţelor în planul esenţelor. Numai starea poetică (deci : lumea fanteziei libere) îi dă lui Hoffmann linişte şi echilibru moral. Inspiraţia lui nu poetizează aspecte concrete ale lumii, el refuză lumea concretă, o neagă, pentru ca vorbind „tainicul limbaj al unui îndepărtat regat al spiritelor", să-şi creeze o ambianţă misterioasă, ideală, fascinantă, o lume în care personajele sale îşi poartă dureroasa (uneori) nostalgie a purităţii şi fericirii. Hoffmann cultivă povestirea fantastică, pe care o concepe ca pe un vis continuat în stare de trezie, avînd „binefăcătoarea" funcţie de a-l detaşa pe scriitor de lumea materială. Încă din prima culegere *(Tablouri de fantezie,* 1814—1815) Hoffmann ţine să-şi creeze — într-un amestec de fantezie poetică şi grotesc — o lume imaginară, în care ajunge să creadă cu convingere, asemenea unui vizionar. În *„Elixirurile diavolului"* (1819—21) — povestire de amploarea unui roman — găsim reprezentată acea zonă plină de mistere care, în concepţia scriitorului, învăluie viaţa omenească, pătrunsă continuu de aventuri stranii, inexplicabile, revelînd şi natura permanent dedublată a fiecăruia dintre noi. Acelaşi fond spectral, cu accente dramatice, îl au şi *Povestirile nocturne*. Mai variată şi adusă în planul vieţii reale este culegerea *Fraţii Serapion* (de ex. „Domnişoara Scudéry" sau „Meşterul Martin, dogarul"). În concepţia lui Hoffmann, singura realitate este arta ; ea dă viaţă şi adevăr lumii înconjurătoare, care fără puterea transfiguratoare a artei rămîne simplă aparenţă. Idealul suprem al lui Hoffmann este continua aspiraţie spre muzică şi poezie ; de aceea eroii săi preferaţi sînt suflete bolnave de nostalgia artei, capabile să transfigureze realitatea (ca straniul muzician Kreisler din „Motanul Murr . . . "), sînt firi neliniştite, melancolice, obsedate. Asemenea eroi, pentru a căpăta o mai mare libertate de acţiune, au nevoie de un cadru misterios, magic, fantastic, un cadru de povestire pe care înflăcărata imaginaţie a lui Hoffmann îl tratează cu mare

voluptate. Adeseori, ca material accesoriu, Hoffmann ia pentru decorul povestirilor sale şi încîntătoare scene din viaţa de fiecare zi. Căci nu s-ar putea spune că Hoffmann este cu totul detaşat de realitate ; din planul ei îşi ia figuri şi fapte bine observate, pentru a le trece apoi numaidecît în planul fantasticului, şi a le coborî din nou din cînd în cînd în lumea realului. Realul şi imaginarul se întrepătrund, pentru ca în felul acesta să procure cititorului iluzia adevărului.

„Hoffmann a fost un scriitor mai însemnat decît Novalis — scria Heine în *Şcoala romantică*. Căci Novalis, cu plăsmuirile sale ideale, pluteşte veşnic în sferele albastre, pe cînd Hoffmann, cu personajele sale groteşti, se cramponează de realitatea pămîntească". Eroii săi nu sînt apariţii vagi, ci mai degrabă flotante, oscilînd între vis şi viaţă, adesea chiar au consistenţă de realitate, acţionează, vorbesc, ca în viaţă. Dar povestitorul preferă să le vadă transpuse într-un decor creat de fantastic, în domeniul fantasticului, în care el crede ferm, pentru că, pentru Hoffmann, fantasticul este refugiul, este corectivul, este idealul, şi — în definitiv — adevărata realitate.

Grupul din Heidelberg

Scriitorii aparţinînd grupului din Heidelberg prezintă o altă latură a romantismului german : tendinţa de a-şi alimenta inspiraţia la sursele literaturii şi tradiţiilor populare. Este o tendinţă cu atît mai demnă de relevat, cu cît ceea ce făcuse Herder în acest sens fusese cu totul insuficient : în culegerea de poezii ale popoarelor, Germania ocupa cel mai restrîns loc.

Cornul minunat al copilului (3 volume, 1806) este culegerea — una din operele rezistente ale romantismului german — în care **Achim von Arnim** şi **Clemens Brentano** au adunat romanţe şi balade populare, neştiinţific, inexact, uneori adăugînd, alteori compunînd bucăţi întregi, dar în spirit şi în ton popular. Culegerea aceasta a avut o mare influenţă asupra poeziei germane din perioada romantismului şi mai tîrziu.

De acest important moment literar trebuie legat şi numele unor scriitori ce nu aparţin grupului din Heidelberg : fraţii **Jakob** şi **Herman Grimm**. Filologi de mare reputaţie, autori ai unei *Mitologii germane* şi ai unei istorii a *Legendei eroice*, fraţii Grimm au dat circulaţiei universale cele 3 volume de poveşti populare (1812—1815), adunate şi transcrise fidel, cu onestitate şi competenţă de folclorişti adevăraţi, în acelaşi timp şi cu sensibilitate de artişti, — acest tezaur de tradiţii populare germane constituind unul din cele mai importante realizări ale romanticilor germani.

Scanned with OKEN Scanner

Opera de erudită cercetare a fraţilor Grimm (autori şi ai unor culegeri de legende eroice, de vechi legi germanice, a unei gramatici a limbii germane, iniţiatori ai unui mare dicţionar german), care erau convinşi că viitorul unei naţiuni este garantat de cunoaşterea şi cinstirea trecutului său, se înscrie în cadrul mişcării patriotice din prima jumătate a secolului, reprezentînd unul din cele mai nobile aspecte ale romantismului german.

Şcoala suabă : Uhland

O culegere de cîntece populare, ştiinţific adunate şi însoţite de lungi note explicative alcătuieşte (în 1844) şi poetul **Ludwig Uhland** (1787—1862), şeful şcolii suabe.

Această şcoală, distinctă şi omogenă, se caracterizează prin ataşamentul poeţilor săi faţă de ţinutul lor natal. Natura, iubirea, tradiţiile locale constituie tripla sursă de inspiraţie a lor. O inspiraţie care se remarcă prin prospeţime, simplitate, sinceritate şi spontaneitate, în cadrul căreia sînt cultivate de preferinţă liedul şi balada.

Un exemplu în acest sens este poetul **Eduard Mörike** (1804—1875). El scrie o poezie naturistă, de sensibilitate şi finеţe, utilizînd în versuri suple impresii vii şi proaspete, o poezie de limpezimi, echilibru interior şi optimism, uneori cu uşoare accente date de melancolia amintirilor unei frumoase copilării. În general lipsită de profunzimea sentimentului, poezia lui Mörike se distinge în primul rînd prin gingăşia şi simplitatea emoţiei, prin naturaleţea ce nu exclude adesea chiar naivitatea.

Deveniţi foarte populari tocmai pentru că se inspiră din cîntecul popular, poeţii şcolii suabe în schimb nu se ataşează de doctrinele şcolii romantice şi uneori chiar le combat. Uhland este autorul a două drame cu subiecte luate din istoria Suabiei şi a Bavariei, precum şi a opt volume ample de serioase studii asupra poeziei populare şi literaturii germane medievale. În primul rînd însă Uhland este un mare poet epic. Poezia lui se remarcă în mod special prin sobrietate şi conciziune. Baladele populare sau eroii şi episoadele din evul mediu formează materia poeziei sale epice. Printre numeroasele sale balade, este şi remarcabila *Blestemul bardului,* tradusă la noi de St.O. Iosif, operă în care se poate observa modul în care Uhland realizează evocarea puternică a trecutului şi pateticului moment dramatic cu o maximă economie de mijloace. Iată ultimele strofe :

„. . . Vai ţie, crai sălbatic ! A barzilor urgie !
Deşartă lupta-ţi cruntă spre glorie să fie !

Şi piară negru-ţi nume în negura uitării,
Cum cel din urmă geamăt se stinge-n hăul zării ! "

Strigă bătrînul ; cerul îi auzi cuvîntul.
Zidirile-s ruină, prin săli vuieşte vîntul.
Din fosta slavă numai un stîlp mai stă dovadă,
Şi-acela, rupt în două, la noapte va să cadă . . .

Zac parcurile moarte şi-s prăzile pustiei.
Iar craiul n-are nume în cartea vitejiei !
Nici un hrisov nu-l scrie, şi nici în cîntec nu-i :
Pierdut, uitat ! Acesta-i blestemul bardului.

Lipsite de largi zboruri ale fanteziei, baladele sale au în schimb conciziune, dramatism vibrant şi vigoarea tonului popular.

După baladele lui Schiller, după *Lenore* a lui Bürger şi *Craiul ielelor* a lui Goethe, baladele care se bucură de cea mai largă popularitate în Germania sînt cele ale lui Uhland *(Blestemul bardului, Regele orb, Castelul de lîngă mare* etc.).

Uhland, care a fost un caracter ferm, sobru, onest, a intrat şi în arena vieţii politice, militînd pentru aplicarea şi dezvoltarea libertăţilor constituţionale, iar după 1848, afirmînd : *„de acum înainte nu va domni în Germania nici un cap încoronat care n-a fost uns cu mirul democraţiei"*. Încă de pe vremea căderii lui Napoleon, Uhland abordează şi genul poeziei politice, de idei libertare şi democratice, remarcabile dacă le considerăm în ansamblul romantismului german, şi care au contribuit să-i sporească popularitatea.

7

Şcoala austriacă : Lenau

Şcoala austriacă este caracterizată prin aceeaşi franchete pe care o întîlnim şi în şcoala suabă, — dar ea aduce mai multă vivacitate de spirit, o înclinaţie spre glumă, un refuz al „documentelor" literare, o lipsă de interes faţă de vechile legende populare, în genere un spirit mai modern.

Acestei şcoli îi aparţin dramaturgul **Grillparzer** sau poetul **Nikolaus Lenau** (1802—1850), pseudonimul literar al lui Nikolaus Niembsch, baron von Strehlenau, originar din Banat.

Temperament de sensibilitate excesivă, întrovertit, bolnav de nervi, iubind oamenii şi natura, suferind pentru suferinţa oamenilor dar fără să ajungă să înţeleagă cauza acestei suferinţe umane, Lenau este un deznă-

Scanned with OKEN Scanner

dăjduit. „*Mi se pare că port un mort în mine*“, își destăinuiește el într-o scrisoare dezgustul de viața din jurul său și dezechilibrul moral care a terminat prin a-l împinge în întunericul nebuniei.

Îndrăgostit de natură, Lenau scrie pasteluri în linii precise, cu un colorit bogat, cu imagini puternice, purtînd amprenta viziunii funciarmente pesimiste a poetului :

Făgetul pare-n haina-i ruginie
Ca un bolnav, pe-al cărui chip, cînd moare,
Vezi roze încă răsărind, fugare,
Dar sterpe, fără dulce melodie.

Sfios, neauzit și fără urmă,
Pîrîu-și scurge unda printre cetini,
Cum lîngă-un muribund pășesc prieteni,
Netulburîndu-i visul de pe urmă.

Și poeziile erotice sînt scăldate într-o tonalitate de duioasă melancolie :

Al veșniciei mit ne ține-n gheară.
Cînd dragostea iubitei știm că moare,
Ne agățăm de vis cu-nverșunare,
Deși din el mai e o umbră doară.

Concluzia acestei lirici este formulată în meditații de genul celei intitulate „Zădărnicie“ :

Zădărnicie-i totul, îmi dau seamă !
O goană-i viața, neînduplecată,
Spre țeluri pururi noi. Și vlaga toată,
Cu orice pas pe drum ni se destramă.

Cu toate acestea, nu pesimismul întunecat și iremediabil constituie dimensiunea majoră, fundamentală a operei lui Lenau.

Frămîntat încă din anii studenției de îndoieli religioase și filozofice, trăind în societatea reacționară a Vienei lui Metternich, într-o lume în care și gîndirea liberă era oprimată, Lenau se hotărăște să părăsească Europa și pleacă în America.

Aici constată că „acești americani au suflete de negustori“ — și se întoarce după mai puțin de un an în Austria. Acasă, în acest centru al re-

Scanned with OKEN Scanner

acțiunii europene, temperamentul dezechilibrat și hipersensibil al poetului suferă profund și patosul gravei sale nemulțumiri față de realitățile social-politice dau versurilor sale un caracter de dramatică dezamăgire.

Dar ura contra tiraniei, elanul spre libertate, dragostea sa pentru cei oprimați i-au îndreptat inspirația spre alte teme. În acest fel au luat naștere marile poeme : *Faust, Savanarola* și *Albigenzii.*

Primul poem — o serie de monologuri lirice — este o capodoperă de confesiune, neliniștită, impregnată de aspirația spre înălțarea morală personală și ridicarea umanității : *„O, soartă nefericită a omenirii ! Te simt în toată amărăciunea ta ! “* — își începe Lenau poemul, care emoționează prin ardenta sa sinceritate. Al doilea poem (1837), de astă dată lucrat cu elemente epice, prezintă pe îndrăznețul reformator italian în luptă împotriva corupției bisericii catolice. Fără să admită misticismul lui Savonarola („misticismul e o boală și o înșelătorie“ — se exprima Lenau), poetul realizează în *Savonarola* o simbolică glorificare a gîndirii oprimate de autoritatea bisericii. Al treilea poem, *Albigenzii* (1842), considerat azi culmea creației lui Lenau, este o impresionantă evocare a cunoscutei răscoale țărănești și orășenești din Provența secolului al XIII-lea. Poetul își mărturisește clar scopul urmărit : mișcarea antifeudală și anticleziastică a fost crud înăbușită în sînge din ordinul papei, dar exemplul albigenzilor „ne dă aripi pentru viitor“. Și poetul încheie prin a-și exprima credința într-un apropiat viitor de libertate a poporului :

Nu poți să-ntuneci sorii pe cer, nici raza vie
Cu mantii lungi de purpuri sau negre anterie !
După-albigenzi veniră husiții, ca să ceară
Ei sînge de la unii ce pe-alții-i sîngerară.
Lui Huss și Ziska, Luther și Hutten i-au urmat,
Războiul lung, de treizeci de ani, înfricoșat,
Pe urmă hughenoții, apoi, cum scrie-n carte,
Cei ce-au dat jos Bastilii, și-așa tot mai departe . . .

Că în opera lui Lenau tendințele libertare se împletesc uneori cu idealuri patriarhale, aceasta nu este, desigur, singura sa contradicție : dar contradicțiile operei sale sînt net dominate de convingerea și continua sa aspirație spre libertate și progres. Lenau a reflectat în opera sa momentul trezirii conștiinței sociale a poporului austriac, starea de spirit care a dus la revoluția din 1848, mișcare progresistă burghezo-democratică pentru a cărei pregătire ideologică poezia lui Lenau a avut un incontestabil rol.

Scanned with OKEN Scanner

Alți romantici

8

Dintre ceilalți scriitori romantici germani trebuie menționați poeții care au încercat — după *Divanul apusului și răsăritului* al lui Goethe — să aclimatizeze în Germania poezia orientală, în speță persană (Platen, Rückert), sau prozatorii ; nu atît autorul de romane cavalerești mult citite atunci, baronul de **La Motte-Fouqué,** anacronic și ciudat în admirația sa entuziastă pentru cavalerismul medieval, cît **Adalbert von Chamisso** (1781—1838), traducătorul lui Béranger, admirator al decembriștilor, entuziasmat de revoluția din 1830 din Franța, impresionat — deși era un nobil de familie veche — de soarta mizeră a țăranilor.

Opera sa principală, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl* (1814), este povestea flăcăului disprețuit de cei din jur fiindcă și-a vîndut umbra ; din multiplele și îndelung-discutatele semnificații ale acestei alegorii, plauzibilă pare interpretarea potrivit căreia umbra ar însemna patria poetului sau personalitatea la care omul nu trebuie să renunțe pentru bani. În galeria romanticilor germani, destul de săracă în personalități cu convingeri democratice și cu ferme atitudini libertare (în acest sens, o mențiune specială merită nuvela lui **H. von Kleist, Michael Kohlhaas),** Adalbert von Chamisso este o figură luminoasă.

În Austria, unde teroarea guvernamentală era mai puternică, se afirmă — și sub influența grupului „Tînăra Germanie" — un curent de poezie politică, cultivată de altfel și în restul Germaniei. **Ferdinand Freiligrath** (1810—1876) glorifică libertatea, dreptul, acțiunea chiar revoluționară (în versuri pompoase, cu o imaginație vie în care abundă elementele exotice), dar în cele din urmă terminînd în compromis. Mai sincer, mai pasionat, mai hotărît este **Georg Herwegh** (1817—1875), care atacă violent tirania, în versuri „ironice" și pline de „umor" care îl arată „mai sănătos și mai nealterat" decît Heine, și fac din el *„primul și cel mai însemnat poet al proletariatului german"* (Engels).

H. Heine, culme a romantismului german

9

Cel mai mare romantic german, refuzînd însă doctrinele și concepțiile romanticilor idealiști, pasivi sau retrograzi, combătîndu-i, ironizîndu-i, un poet avînd un profil net deosebit de al celorlalți, extrem de complex și adesea contradictoriu, este **Heinrich Heine** (1797—1856). Viața și opera sa sînt strîns legate de stările și evenimentele din Germania timpului.

Scanned with OKEN Scanner

După victoria Europei asupra lui Napoleon, guvernele reacţionare restabilesc vechea stare de lucruri, tirania şi abuzurile continuă, speranţele de unificare a Germaniei sînt înşelate. *Discursurile* lui Fichte sînt socotite acum primejdioase şi interzise, iar gîndirea este oprimată de o cenzură severă. Refugiaţii politici germani din Italia se organizează într-o societate secretă, căreia revoluţionarul Mazzini îi dă numele de „Tînăra Germanie".

Numele acesta a fost adoptat şi de o mişcare literară ai căror scriitori, definiţi şi printr-o atitudine de net individualism, vor să trăiască în prezent, nu în trecut ca scriitorii clasici, sau în evul mediu şi legendă, ca ceilalţi romantici. Ei consideră arta pură ca un divertisment frivol, preferă poeziei proza, scrisul lor ţine să demonstreze o teză, scriitorii intră în disputele politice ale zilei, propagă socialismul utopic saint-simonist, pledează pentru o republică democrată, provoacă polemici, preferă pamfletul şi stilul de efect, poanta şi paradoxul, admiră operele din tinereţe ale lui Goethe, sînt mai mult reflexivi decît sentimentali.

Din sînul acestei şcoli se ridică Heine.

Fiu al unui comerciant, destinat deci şi el acestei activităţi, Heine ajunge însă student la Bonn, apoi la Berlin, pentru ca mai tîrziu să judece sever reacţionarismul şi idealismul profesat la aceste universităţi, precum şi în general romantismul retrograd german (*Şcoala romantică*, 1835), pe care-l va ironiza mereu. Deşi este clar că Heine păstrează gusturi, atitudini şi procedee romantice, dar întrucît el va rămîne tipul romanticului activ, lucid şi cu vederi înaintate, opera sa va căpăta din ce în ce mai multe şi mai precumpănitoare note realiste. Debutează prin piese fluierate de publicul teatrelor timpului din cauza caracterului lor satiric la adresa aristocraţiei sau burgheziei filistine, în schimb primele sale versuri sînt foarte bine primite. Pasionat admirator al peisajului marin şi al drumurilor de munte, Heine va rămîne în primul rînd un poet al naturii. Cînd persecuţia rasială se înăspreşte, el pleacă în Anglia, dar impresiile de aici (consemnate în *Fragmente engleze*, 1828) sînt deprimante. Înapoiat în patrie, este mereu atacat de presa clericală antisemită. Revoluţia franceză din 1830 îl decide să se mute la Paris, unde va rămîne toată viaţa. Aici leagă prietenii cu marii scriitori francezi, i se traduc versurile care vor influenţa pe unii poeţi (ca Gautier sau Bainville), guvernul francez îi dă o pensie — care însă nu-i îngrădeşte independenţa gîndirii şi atitudinii, pensie de altfel retrasă în 1848, — se apropie de cercurile socialiste, de sistemul socialist, continuînd mereu să urmărească evenimentele din Germania. Bolnav, paralizat, poetul se stinge, după ce scrie poezia *Enfant perdu*, ale cărei prime versuri îi rezumă viaţa şi activitatea :

Scanned with OKEN Scanner

De-o viață întreagă apăr cu credință
Un post pierdut pe-al libertății front.
N-aveam nădejdi s-apuc vreo biruință,
Nici să revăd natalul orizont.

Prima sa amplă culegere de poezii, *Cartea cîntecelor* (1827), cuprinde patru cicluri : „Patimile tinereții", poezii erotice, „Intermezzo", poveste de dragoste, dezamăgire și resemnare, „Întoarcerea acasă", ciclu în care poetul se consolează și-și simte o puternică sănătate morală, în fine „Marea Nordului", scene de grandioasă evocare a poeziei mării.

Versurile din *Cartea cîntecelor* au entuziasmat cititorii pentru spontaneitatea și suavitatea lor, pentru simplitatea și conciziunea care le apropie de liedul popular. În contrast cu caracterul vag și confuz al celorlalți romantici germani, poezia sa are formă plastică, linii clasice, contururi nete, — pentru care găsește modele în cîntecul popular. *„Am suferit foarte de timpuriu influența cîntecului popular german,* mărturisește Heine într-o scrisoare din 1826. *În poeziile mele, forma singură e pînă la un punct populară ; conținutul aparține unei societăți unde domnește convenția".* Într-adevăr, poetul utilizează procedeele cîntecului popular — notația precisă, expresia concisă, ritmul rapid, vocabularul simplu, turnùrile familiare, metaforele naive, alteori însă îndrăznețe, de o seducătoare fantezie :

Stele cu călțuni de aur
Calcă lin pe-ntinsul bolții,
Ca să nu trezească glia
Adormită-n poala nopții.

Șade crîngul mut și-ascultă
Cu urechi de frunză verde ;
Umbra dealului, prelungă,
Ca-ntr-un vis în crîng se pierde . . .

Dar în ciclul „Marea Nordului" — care marchează o culme a lirismului său — Heine creează imagini strălucite, grandioase, puternice. Creator al poeziei mării în literatura germană, cu propria ei viață sau cu viața omenească ce se desfășoară în funcție de ea, cu superstițiile și miturile care îi sporesc frumusețea, Heine realizează aici „spectacolul dramatic al mării, sentimentul spațiului infinit, descătușarea dorului de libertate" (T. Vianu) :

Spumegă marea sub stînca runică,
Pe stîncă stau pierdut pe gînduri . . .

Scanned with OKEN Scanner

Șuieră vîntul, zarea se-ntunecă,
Păsări de pradă țipînd alunecă,
Trec valurile rînduri-rînduri . . .

Mîndrele fețe, bunii prieteni
Și-atîtea scumpe idealuri
Unde-s acuma ? . . .
Șuieră vîntul, dănțuie spuma,
Aleargă miile de valuri . . .

Este vădită de asemenea în *Cartea cîntecelor* influența culegerii lui Arnim și Brentano, *Cornul minunat al copilului,* în care Heine găsește de pildă tema (tratată și de alți poeți) din cunoscuta baladă *Loreley,* care, încă din primele versuri, creează o foarte sugestivă atmosferă de vrajă :

Eu nu știu ce poate să fie,
Că-mi sună mereu în urechi,
Cu veșnica-i melancolie
Un basm din zilele vechi.

Se-ntunecă fără de veste,
Lin apele Rinului curg,
Și cresc ale munților creste,
Măreț strălucind în amurg.

Ca neîntrecut poet al naturii se afirmă Heine și în *Impresii de călătorie* (1824—1830) — din munții Harz, din alte părți ale Germaniei, din Anglia sau din Italia. Dar aici, descriptivul naturist este depășit și complicat cu alte modalități literare. Scrisă în proză în care se intercalează adesea poezii, cartea este în același timp jurnal de călătorie, confesiune și satiră, umorul alternînd cu gravitatea, amintirea din copilărie cu polemica religioasă, critica socială cu fantezia și proza cu poezia.

Culegerea de *Poezii noi* (1844) cuprinde în primul rînd bucăți lirice în care efuziunea caldă dar relativ calmă a sentimentului se desfășoară pe fundalul pitoresc și delicat al naturii. Lirica lui Heine capătă acum forma definitivă : poetul vorbește simplu, firesc și familiar, fără a se lăsa nici un moment atras de tonul retoric, fără a aluneca în digresiuni filozofice, creînd acel unic amestec de sentiment și reflexie lucidă, de pasiune și ironie, de fond echilibrat de gîndire într-o formă simplă și grațioasă. Este formula poetică ce l-a făcut în străinătate cel mai citit poet german, în Germania a făcut să fie multă vreme mai popular chiar decît Goethe, iar pe

Scanned with OKEN Scanner

compozitori i-a îndemnat să compună mai bine de trei mii de lieduri pe textele poeziilor sale.

Poeziile noi aduc apoi „romanțe", poezii parțial epice de variate dimensiuni, balade lirice, în care elementul narativ este tratat liric și înviorat cu expresii familiare, cu notații ironice, sau cu ascuțite aluzii la contemporaneitate. Heine va relua genul în volumul *Romancero* (1851), în care baladele (cu teme luate din tradițiile poetice ebraice, scandinave, persane, provensale, spaniole etc.), din cauza unei dezvoltări prea ample, vor mai pierde din relief și precizie, aducînd totuși descrieri foarte puternice (*Cîmpul de luptă de la Hastings*) sau dramatice accente de elegie (*Lazăr*).

Dar ceea ce aduce nou *Heine* în *Poezii noi* este viziunea lucidă, ironică, malițioasă, a lumii saloanelor. Fantezia, gluma necruțătoare, aluzia acidă îi servesc poetului pentru a ataca și mentalitatea burgheză, și în genere aspecte ale viciatei realități germane.

Poetul satiric se va afirma, amplu și categoric, în operele sale următoare.

În poemul *Atta Troll* (1843), prin personajul alegoric al bătrînului urs care dă sfaturi fiului său, Heine atacă pe poeții greci care pretind a face o poezie politică, predică egalitatea pe un ton prezumțios, ridicol de solemn, în fraze patriotarde, dar — ca în general toți burghezii filistini — paralizați de interesele lor personale, nu se pot hotărî să acționeze, ci continuă să persiste în cupiditatea lor.

Poemul *Germania. O poveste de iarnă* (1844) capătă unitate prin procedeul povestirii unei călătorii în patrie, pe care o făcuse poetul exilat la Paris. De-a lungul acestei călătorii, poetul întîlnește numai ipocrizie, lașitate și meschinărie ; în același timp îl încălzește însă dragostea de patrie, amintirile copilăriei și speranța într-un viitor mai bun. În felul acesta, *Germania* devine o adevărată sumă de idei și atitudini social-politice ale Germaniei pre-revoluționare.

Într-adevăr, în acest timp, epoca de fremătare, pregătitoare a revoluției din 1848, i-a sporit lui Heine vigoarea satirică. Răscoala țesătorilor din Silezia, înăbușită sîngeros de armata prusacă (1844) este unul din momentele ce-l duc pe Heine spre creația unei literaturi noi : o literatură care exprimă în ton de violentă revoltă starea de spirit a proletariatului.

În opoziție cu nebuloasele abstracții, de ordinul spiritualismului, idealismului și tendințelor catolicizante ale celorlalți romantici germani, Heine își accentuează caracterul politic al literaturii sale. Poziția sa social-politică este precizată categoric în cuvintele scrise — cu cîteva luni înaintea morții :

„Vechea societate este de mult judecată și osîndită. Să se facă dreptate ! Să fie zdrobită această lume veche din care a dispărut nevinovăția, în care a înflorit egoismul, în care omul a fost exploatat de către om ! Să fie nimicite din temelii aceste morminte spoite, în care s-au aciuat minciuna și nelegiuirea ! Și binecuvîntat fie băcanul care într-o zi va răsuci din poeziile mele cornete în care va pune cafea sau tabac pentru bietele bătrîne care, în nedreapta noastră lume de azi, au trebuit poate să se lipsească de aceste plăceri !“

Iar concepția sa despre rolul poeziei și al poetului (enunțată de ex. în *Enfant perdu*) dă operei lui Heine — sectorului militant-social al operei sale — vigoare, combativitate, și un conținut de umanitate pe care îl ilustrează înseși aceste mărturisiri ale poetului :

„Nu știu dacă merit cu adevărat să-mi fie sicriul împodobit cîndva cu lauri . . . N-am pus niciodată preț pe gloria poetului și mă lasă rece dacă sînt lăudate sau ponegrite cîntecele mele. Dar o spadă vreau să mi se pună pe sicriu, căci am fost un soldat devotat în războiul de eliberare a omenirii“.

Dramaturgia : Kleist, Büchner, Grillparzer

În domeniul dramaturgiei romantice germane, atmosfera de demoralizare și pesimism se traduce prin creația și succesul așa-numitei „drame fataliste“, în care eroul, condamnat să sufere din cauza unei greșeli săvîrșite printr-o hotărîre a destinului orb, se resemnează și acceptă puterea strivitoare, nedreaptă și absurdă a soartei. Din această „dramă fatalistă“ — care totuși a influențat mai mult sau mai puțin dramaturgi dintre cei mai remarcabili — n-a rămas în istoria universală a dramaturgiei decît numele creatorului ei, **Zacharias Werner.**

Dramaturgul cel mai reprezentativ pentru tot ceea ce teatrul romantic german are mai interesant, dar și mai straniu, este **Heinrich von Kleist** (1777—1811). În biografia, în personalitatea, în opera lui se întîlnesc adunate parcă toate contradicțiile și neliniștile vremii, încît Kleist apare oarecum ca o adevărată conștiință dramatică a epocii.

Descendent al unei vechi familii aristocratice din Prusia Orientală, suferind rigorile prusace ale vieții de cazarmă ca ofițer, Kleist părăsește dezgustat armata, dăruindu-se studiilor de filozofie. Nehotărît, dezrădăcinat,

Scanned with OKEN Scanner

străin într-o lume pe care și-o simte dușmană, spirit dezordonat și confuz, bolnav, orgolios și ultraindividualist, mereu obsedat de gîndul sinuciderii, rătăcește un timp, fără curiozitate și fără pasiune, prin Franța, Italia, Elveția, are ambiții să-l întreacă pe Goethe și să ajungă un Shakespeare al Germaniei. În cele din urmă, deznădăjduit de îngenuncherea Austriei și Prusiei de către Napoleon, neapreciat ca scriitor, disprețuit, cu nervii distruși, se sinucide, după ce — la cererea iubitei lui — o împușcă mai întîi pe ea. Goethe spunea că, în prezența lui Kleist, resimți acea groază ciudată pe care ți-o inspiră un om excepțional de dotat de natură, dar care, victimă a unei tainice și incurabile boli psihice, nu-și poate realiza niciodată adevăratul său țel.

Întreaga sa viață spirituală dezechilibrată, sfîșiată de obsesii, de contradicții, de îndoieli și neliniști tragice, Kleist și-a vărsat-o în dramele sale. Drame de o reală frumusețe lirică, incontestabil ; dar de o frumusețe stranie, haotică și îndrăzneață pînă la absurd. Ispășirea dureroasă a unei greșeli săvîrșite de erou dintr-o hotărîre a destinului ; pasiunea sălbatică, oarbă, mistuitoare ; moartea ca soluție supremă a vieții, — acestea sînt temele sale preferate.

Drama *Penthesilea*, de pildă, creația sa poate cea mai tipică, prelucrează străvechea legendă a iubirii reginei amazoanelor pentru Achile, pe care din neștiință îl ucide. Amestecul de pasiune și cruzime a eroinei semnifică însăși natura umană lăsată în voia ei, — așa cum însuși Kleist o concepea și o resimțea surd în el însuși. Într-o scrisoare, dramaturgul mărturisea că și-a transpus întregul său fond sufletesc în această tragedie, care se prezintă ca un amalgam bizar de pasionalitate titanică, barbară, de imaginație orgiastică, dar și — pe alocuri — de poezie duioasă și de viziune grațioasă și gingașă.

În drama următoare : *Kätchen von Heilbronn*, Kleist aduce tema devotamentului nelimitat al femeii pentru iubitul ei, precum și figura candidei, gingașei Kätchen, al cărei farmec e dat tocmai de slăbiciunea ei, urmîndu-l pe cavalerul von Strahl ca o somnambulă. Cadrul medieval în care se desfășoară acțiunea, apoi conflictele dintre nobilii feudali, scenele stranii și motivele fantastice introduse aici — hipnoză, somnambulism, magie, simbolica viselor, miraculosul creștin —, totul e făcut ca această piesă, tipică pentru dramaturgia romantică germană, să devină cea mai populară piesă a lui Kleist.

Capodopera sa însă rămîne *Prințul de Homburg*. Inspirată de climatul moral de patriotism care a cuprins Germania după înfrîngerile suferite la Jena și Wagram, piesa aduce ca temă conflictul dintre libertate și datorie : comandantul cavaleriei prusace prințul de Homburg, fiindcă n-a respectat

Scanned with OKEN Scanner

un ordin (pe care, de altminteri, nici nu l-a cunoscut), este lăsat să-şi aleagă singur pedeapsa ; şi, cu toate că nu este vinovat, dar fiind un militar prusac disciplinat, prinţul se condamnă singur la moarte, pentru ca în ultimul moment să fie însă graţiat. Ca idee, piesa este o glorificare a disciplinei şi a supunerii fanatice la îndatoririle faţă de statul militarist prusac. Dar, în cadrul unei intrigi complicate, cu numeroase incidente surprinzătoare şi cu scene savant orchestrate, cu un climat de seducătoare poezie şi de fină analiză psihologică, apare iarăşi eroul romantic pasionat, împărţit între hotărîre şi reverie, între energie şi somnambulism. Se vede şi aici cum Kleist s-a identificat cu eroii săi preferaţi şi cum piesele şi le-a îmbibat cu propriile-i visuri, nelinişti şi melancolii întunecate ; tocmai aceasta este ceea ce dă operei sale frumuseţe, dar şi o pronunţată morbiditate.

O altă formă deosebit de interesantă a teatrului romantic german o realizează un dramaturg care a fost redescoperit şi din ce în ce mai apreciat în secolul nostru : **Georg Büchner** (1813—1837).

Büchner a fost o apariţie meteorică pe firmamentul literar al epocii. În scurta lui viaţă a avut o existenţă extrem de agitată. A făcut parte dintr-o grupare conspirativă revoluţionară, a dus o vie acţiune agitatorică pentru distrugerea reacţiunii patronate de Metternich, a organizat o revoltă ţărănească sub lozinca „război palatelor, pace colibelor" ; urmărit de poliţie, s-a refugiat în Elveţia, a scris puţin : o nuvelă, o comedie, o dramă abia schiţată (*Woyzeck*, reluată apoi şi completată de alţii), şi în sfîrşit *Moartea lui Danton*, singura sa dramă pe care a putut-o termina, pentru că o epidemie de tifos a curmat firul vieţii genialului dramaturg, la vîrsta de-abia 23 de ani.

Ceea ce caracterizează şi viaţa lui Büchner şi opera sa dramatică, este o mare sete de dreptate, arzătoare, exaltată, energică, doborîtă însă în cele din urmă de germenii îndoielii, oboselii şi pesimismului. Toate personajele lui Büchner sînt măcinate şi dărîmate de sentimentul angoasei, al neliniştii chinuitoare care le infiltrează convingerea că nu sînt decît nişte neputincioase marionete manevrate de puterea implacabilă a destinului.

Moartea lui Danton este o evocare a climatului spiritual al Revoluţiei franceze din timpul Convenţiunii ; o evocare atît de fidelă a faptelor, încît dramaturgul merge pînă la a insera în text pasaje întregi din discursurile ţinute în Adunarea Constituantă de către personajele celebre ale Revoluţiei. Danton, tigrul de odinioară al Revoluţiei, acum este straniu de pasiv, un vicios frecventînd tavernele, un om destrămat, obosit, sceptic, strivit de ideea fatalităţii, dezgustat de viaţă, permanent stăpînit de presentimentul morţii. Pentru că — sugerează Büchner — Revoluţia burgheză din 1789, cu toată setea ei de sînge şi cu toate zvîrcolirile ei neputincioase,

Scanned with OKEN Scanner

n-a făcut decît să abrutizeze oamenii, fără să poată înlătura foamea, mizeria şi antagonismul dintre bogaţi şi săraci. Revoluţia burgheză din Franţa a fost o manifestare a fatalismului orb al istoriei, afirmă Büchner, iar nu a triumfului dreptăţii. *Moartea lui Danton*, cu factura sa shakespeariană, cu succesiunea sa rapidă de scene, scurte, nervoase, este o dramă politico-socială şi o dramă a fatalităţii, cu personaje devastate de sentimentul singurătăţii şi al neputinţei, personaje pe care Büchner, simţindu-şi-le aproape, le priveşte cu înţelegere şi compătimire.

Al treilea dramaturg romantic german, **Franz Grillparzer** (1791—1872), este, în sfîrşit, un om de o structură morală mai echilibrată. Tentat şi el un timp de „drama fatalistă", Grillparzer se eliberează însă curînd de aceste tipare, pentru a se apropia în schimb de clasicismul antic. Scrie, printre altele, o trilogie de mare succes, evocînd legendele antice din ciclul *Argonauţilor*. Apoi o dramă în centrul căreia este figura celebrei poete din antichitatea greacă — *Sappho*. Apoi, o altă dramă, în care tratează vechea legendă greacă a dragostei dintre „Hero şi Leandru".

Grillparzer este dramaturgul care realizează vechiul vis al lui Schiller şi Goethe de a reînvia tragedia antică greacă. Dar clasicismul său reflectă sensibilitatea şi neliniştile epocii romantice. În tratarea subiectelor antice, dramaturgul plantează sentimente tipic romantice. Sufletele personajelor sale sînt concepute nu convenţional grandios şi eroic, ci după modelul sufletelor simple. În fine, clasicismul său devine mai puţin solemn, mai proaspăt, mai viu, şi prin faptul că Grillparzer nu ezită să introducă în tragediile sale şi scene familiare, de mare simplitate şi naturaleţe.

Printre cele mai frumoase drame ale lui Grillparzer, cea intitulată *Sappho* aduce figura nefericitei poete care, dăruită de zei cu geniul poeziei, se simte însă deznădăjduit de singură în lumea divină a artei, căutînd fericirea în plăcerile simple ale iubirii. Tînărul Phaon însă o înşeală, preferînd o biată sclavă frumoasă ; şi Sappho, recunoscînd că nu îi este dat să poată coborî din cerul artei în lumea simplei vieţi pămînteşti, se sinucide. Grillparzer a dat acestei drame sensul (preferat de romantici în genere, şi care de altminteri traducea însăşi drama sufletească pe care a trăit-o toată viaţa profund dezamăgitul dramaturg) eternului conflict dintre artă şi viaţă, sensul tragicei neputinţe de a transpune idealurile supreme şi pure ale poeziei în ordinea vieţii şi realităţii, ostile omului de geniu.

Capodopera lui Grillparzer este fără îndoială drama intitulată *Valurile măriii şi ale iubirii.*

Fermecătoarea poveste de dragoste a celor doi tineri, Hero şi Leandru, a inspirat de-a lungul secolelor nenumăraţi poeţi, de la Ovidiu pînă la

Scanned with OKEN Scanner

Schiller şi Tennyson, — dar nici unul nu i-a dat strălucirea şi vibraţia dramatică pe care i-a dat-o Grillparzer.

Tînăra Hero, devenită preoteasă a Afroditei, este încredinţată că va putea rezista uşor ispitelor iubirii. Dar cînd îl vede pe Leandru, frumuseţea tînărului o tulbură profund, şi toată noaptea valurile iubirii o asaltează neîntrerupt, asemenea valurilor mării lovind neîncetat ţărmurile. Asemănarea dintre viaţa tainică a mării şi sentimentele puternice ale celor doi îndrăgostiţi i-au inspirat autorului versuri de o mare frumuseţe. În timpul nopţii, condus de lumina lămpii pe care Hero o aprinsese pentru siguranţa corăbierilor, Leandru trece înot strîmtoarea Hellespontului şi pătrunde în templul Afroditei, în camera preotesei Hero. (Scena dintre cei doi îndrăgostiţi este socotită cel mai frumos duet de iubire din întregul teatru german, apropiindu-se prin puritatea şi elevaţia sentimentului de celebrele scene dintre Romeo şi Julieta). A doua zi, marele preot observă tulburarea care a cuprins-o pe Hero. În noaptea următoare, cînd Hero adoarme, lampa se stinge, drumul lui Leandru, care pornise înot iarăşi spre iubita sa, nu mai este luminat, se dezlănţuie o furtună grozavă, iar dimineaţa Hero găseşte aruncat de valuri pe ţărm trupul neînsufleţit al iubitului ei ; nefericita îndrăgostită moare de durere.

Eroina piesei lui Grillparzer este o construcţie dramatică cu atît mai complexă cu cît ea este nu atît o victimă a fatalităţii, cît a propriei sale greşeli de a fi renunţat la idealul său de castitate şi asceză, de a fi cedat ispitelor iubirii ; şi de aceea, cu sentimentul culpabilităţii, acceptă moartea ca pe o dureroasă dar necesară ispăşire. Dramaturgul a dat deci legendei o interpretare romantică şi modernă. O figură modernă este şi Leandru ; tînăr candid, excesiv de sensibil, aplicat spre melancolie, evitînd societatea, dar pînă la urmă dăruindu-se total pasiunii, simţită ca o forţă elementară şi totodată fatală a naturii. Proiectîndu-şi asupra eroului său propriile-i aspiraţii spre fericire, precum şi propriile-i ezitări de a se bucura din plin de plăcerile oferite de viaţă, Grillparzer a creat în figura lui Leandru tipul ideal al unui tînăr din Germania epocii romantice.

Lirismul efuziunilor sentimentale pline de gingăşie ; lipsa retorismului, a grandilocvenţei, a pateticului de efect ; viaţa intensă a eroilor săi care, departe de a rămîne simple simboluri sau abstracţii, capătă consistenţa realităţii ; fineţea cu care dramaturgul atenuează contrastele prea accentuate şi evită atitudinile convulsive sînt tot atîtea note care îl diferenţiază pe Grillparzer de ceilalţi dramaturgi romantici, îndeosebi germani.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul francez* ★

1
FRANȚA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX—LEA
2
ATMOSFERA DE IDEI SOCIALE
3
TEORIA ROMANTISMULUI : D-NA DE STAËL
4
CHATEAUBRIAND
5
LAMARTINE
6
VIGNY
7
MUSSET
8
BÉRANGER

Franța în prima jumătate a secolului al XIX-lea 1

După prăbușirea definitivă a lui Napoleon (1815), viața publică a Franței este foarte agitată. Frămîntările politice urmăreau promovarea principiilor libertății individului, drepturilor civice și guvernării democratice. Cei „de stînga" caută să aplice aceste principii pe care revoluția din 1789 încercase să le întroneze, în timp ce cei „de dreapta" să le reducă sau chiar să le anuleze.

Regimul lui Ludovic al XVIII-lea este impopular pentru că n-are în fond nimic democratic, iar acela al lui Carol X adoptă o metodă forte de guvernare — ceea ce face ca în 1830 populația Parisului să se răscoale. Dar regaliștii liberali reușesc să proclame rege pe Ludovic Filip I. Este epoca de triumf a marii burghezii, dar și epoca unor vii lupte dintre partide. Numeroasele mișcări populare atrag după sine persecuția celor de stînga, în timp ce ideile socialiste cîștigă tot mai mult teren, împotriva politicii burgheze duse de guvernul Guizot, a cărui lozincă este „îmbogățiți-vă !". Parisul se răscoală (1848), regele abdică și guvernul provizoriu (din care face parte și Lamartine) ia cîteva importante măsuri cu caracter democratic, pînă cînd răscoala este înecată în sînge de generalul Cavaignac. Adunarea constituantă alege președinte al republicii pe Ludovic Napoleon, care însă, la 2 decembrie 1851, trădează republica, dă o brutală

lovitură de stat, se proclamă împărat, ordonă mii de arestări și deportări, în timp ce 66 de deputați de stînga sînt expulzați — deputați printre care era și Victor Hugo.

Atmosfera de idei sociale

2

În aceste împrejurări și sub influența mișcărilor muncitorești, se constituie acum o atmosferă de idei sociale ce vor pătrunde adesea gîndirea și operele scriitorilor timpului.

Lamennais revendică pentru popoarele oprimate libertatea politică și de conștiință, accesul la învățătură, dreptul de asociație, blestemă pe puternicii vieții civile, militare sau religioase care servesc omenirea, vorbește cu căldură despre oprimați, al căror triumf este aproape dacă vor să lupte. În gîndirea întregii generații de scriitori romantici se găsesc urmele ideilor lui Lamennais.

Saint-Simon predică o religie a umanității bazată pe iubire, exploatarea omului de către om trebuie înlocuită prin exploatarea globului de către industrie, puterea trebuie luată de la „trîndavi" și dată celor „capabili". Socialismul său utopic nu atacă societatea capitalistă în esența și în ansamblul său, căci el vrea să dea puterea industriașilor, fără a cere intervenția statului în organizarea producției, dar ideile sale cîștigă teren pentru că fondează ideea de proprietate pe noțiunea de interes social, repudiază moștenirea, fixează societății drept țel ridicarea materială, intelectuală și morală a clasei numeroase și sărace. Adepții săi mai cunoscuți vor fi George Sand și V. Hugo.

O remarcabilă influență asupra literaturii timpului exercită și energicul pamfletar **Proudhom**, care apără proprietatea individuală și încearcă o conciliere între burghezie și proletariat, între capital și salariat, lansînd însă lozinca „proprietatea înseamnă furt". Sau **Fourier,** a cărui utopie a „falansterului" o va atrage un timp pe G. Sand și se va reflecta în ultimele trei romane ale lui E. Zola (*Fecunditate, Muncă, Adevăr*).

Teoria romantismului: D-na de Staël

3

Premisele teoretice ale noii literaturi romantice au fost puse, încă din primul an al veacului, de **Germaine de Staël (1766—1817).**

Fiica bancherului și ministrului de finanțe Necker, căsătorită cu baronul de Staël, ambasadorul Suediei la Paris, era o personalitate în care se întîl-

Scanned with OKEN Scanner

neau cele două curente dominante ale veacului anterior : sentimentalismul pasionat şi raţionalismul lucid. Duşmană înverşunată a oprimării şi despotismului, ea adună în salonul său — cel mai important din Parisul timpului — personalităţi culturale (ca B. Constant, M. J. Chénier, W. Schlegel, Guizot etc.) ostile regimului napoleonian. Animată de idei liberale moderate, D-na de Staël n-a acceptat ţelurile pe care le viza Revoluţia franceză, susţinînd primatul proprietăţii burgheze împotriva maselor de „oameni care vor o pradă".

Prima sa operă importantă, *Despre literatură, privită în raporturile sale cu instituţiile sociale* (1800), aduce în discuţie specificul naţional al literaturii fiecărui popor, idee ce stă la punctul de plecare al mişcării romantice. D-na de Staël leagă opera literară de natura ambianţei sociale în care a apărut. Într-un sens, opera este un fel de aplicare a metodei sociologice a lui Montesquieu în domeniul literaturii. Studiind raporturile dintre literatură şi instituţiile ţării respective, „influenţa religiei, a moravurilor, a legilor asupra literaturii . . . cauzele morale şi politice care modifică spiritul literaturii", — autoarea caută să aplice şi în domeniul literelor ideea de progres, de „perfectibilitate a speciei umane". Refuzînd să judece operele şi scriitorii în mod dogmatic şi în numele unor metafizice principii absolute, în schimb explicînd natura operei şi geniul scriitorului prin circumstanţe concrete politico-sociale, scriitoarea subliniază influenţa puternică a libertăţii politice asupra înfloririi literaturii, vizînd, aici, dictatura lui Napoleon ce se extinsese şi asupra literelor. Vorbind despre literaturile engleză şi germană cu o înţelegere încă neîntîlnită în Franţa, notînd diferenţele dintre literaturile meridionale şi nordice, D-na de Staël le preferă pe ultimele, părîndu-i-se mai poetice şi de un mai elevat idealism moral, mai aplecate spre reverie, melancolie, tristeţe, nelinişte şi exprimînd „sentimentul dureros al nedesăvîrşirii soartei".

Lărgimea de vederi pe care o aduce scriitoarea se datorează şi posibilităţii pe care a avut-o de a călători prin cele mai diferite ţări ale Europei, din Rusia pînă în Anglia, din Suedia pînă în Italia.

D-na de Staël continuă să deschidă literaturii franceze orizontul de inspiraţie a literaturilor nordice prin a doua sa operă şi cea mai importantă, intitulată *Despre Germania* (1810).

Aici, studiază caracterul german şi moravurile germane, literele şi artele, filozofia, morala, religia şi subliniază entuziasmul ce caracterizează temperamentul naţiunii germane. În concluzie, Germania trebuie să ajute Franţa să-şi creeze o literatură nouă, „romantică" (ea este prima ce întrebuinţează în Franţa acest termen). Această literatură se va deschide larg influenţelor străine, luînd modele din literaturile nordice. Apoi, literatura

Scanned with OKEN Scanner

germană îi va învăța pe scriitorii francezi libera exprimare a sentimentelor individuale, neglijînd stînjenitoarele reguli convenționale, impuse de clasicism. În fine, le va arăta o literatură pătrunsă de un spirit național, inspirată din istoria și tradițiile țării, pentru ca noua literatură să devină cu adevărat o literatură populară și națională.

În această operă (cu evidente tendințe anti-bonapartiste, motiv pentru care cartea a și fost interzisă de cenzură, iar scriitoarea îndepărtată din capitală, unde nu s-a putut reîntoarce decît după căderea lui Napoleon) — se afirmă textual că :

> „literatura romantică este singura susceptibilă încă de a fi perfecționată, pentru că își are rădăcinile în propriul nostru sol... ea exprimă religia noastră, ea ne amintește istoria noastră... ea se servește de impresiile noastre personale pentru a ne emoționa".

Prin reactualizarea tematicii religioase, autoarea aduce o coordonată de bază a viitorului romantism cu nuanțe reacționare ; în același timp însă ea arată rolul negativ al convențiilor mondene asupra literaturii.

Contribuția D-nei de Staël la fundamentarea teoretică a viitoarei literaturi romantice se completează și prin combaterea tiraniei „regulelor celor trei unități" din teatru ; apoi, prin recomandarea subiectelor istorice și amestecul liricului cu dramaticul ; prin exaltarea individualismului ce urmează să creeze o poezie a naturii și a intimității ; în fine, prin figurile de eroi (din romanele sale *Corina* și *Delfina*) neînțeleși de societate și suferind din cauza dragostei nefericite.

Chateaubriand

Germaine de Staël a fost un om de idei, care însă n-a putut oferi spre ilustrarea teoriilor sale modele de creație personale — cele două romane ale sale nefiind, cu tot succesul lor momentan datorat temei (emanciparea intelectuală a femeii, fără însă a aborda aspectul social al problemei), opere de valoare deosebită. Scriitorul care va realiza artistic ideile preconizate de D-na de Staël este **François René de Chateaubriand** (1768—1848).

Descendent al unei vechi familii nobile, vicontele de Chateaubriand era un caracter egoist și solitar, un temperament dominat de sentimentul nemulțumirii permanente, al melancoliei și al urîtului, lipsit de voință, preferînd retragerea în lumea fanteziei, și dominat de un imens orgoliu. Or-

Scanned with OKEN Scanner

goliul şi convingerile sale aristocratice reacţionare l-au îndreptat şi spre arena politică : ambasador la Berlin, Londra şi Roma, ministru de externe şi reprezentant al Franţei la acel congres de la Verona unde „Sfînta Alianţă“ a pus la cale înăbuşirea mişcărilor revoluţionare ale popoarelor, el conduce războiul de invazie în Spania şi unelteşte un război contra Angliei.

Vanitos şi egoist, Chateaubriand îşi aduce în centrul operei propriul său eu, într-o măsură mai mare chiar decît o făcuse J. J. Rousseau. Prima sa operă de mare răsunet (cinci ediţii într-un an) este *Atala* (1801), un mic roman liric, în care un bătrîn indian din America de Nord îşi povesteşte dragostea din tinereţe pentru indiana încreştinată Atala. Aceasta însă, neputînd răspunde iubirii din cauza legămîntului făcut Fecioarei Maria, se otrăveşte, cerîndu-i şi iubitului său să se creştineze. Povestirea se alimentează din foarte bogata literatură de călătorii şi de cadre exotice ale secolului al XVIII-lea, încîntînd pe cititori prin relatările (citite în cărţi) despre moravurile indienilor şi prin descrierile de natură, în care însă autorul utilizează şi cîteva impresii personale dintr-o călătorie pe care o făcuse în America de Nord. *Atala* readuce apoi şi tema „bunului sălbatic“ şi tema „Vîrstei de aur a omenirii primitive“, ambele impuse atenţiei publice de Rousseau. În fine, tema luptei dintre natura umană şi religia — pe care, în *Zaira,* Voltaire o rezolvase în favoarea celei dintîi — este readusă aici pentru ca scriitorul să celebreze binefacerile şi frumuseţea religiei creştine, idee pe care Chateaubriand o va introduce insistent în curentul romantic.

În următoarea sa operă, *René* (1802), al cărei erou poartă ostentativ pronumele autorului, Chateaubriand aduce figura morbidă şi însingurată a „eroului dominat de fatalitate“, care se refugiază printre indieni, spre a scăpa de patima incestuoasă pentru sora sa, refugiată şi ea de desperare într-o mănăstire. Rezultat — exaltat, deviat, şi cu multe elemente autobiografice — al lecturii *Noii Eloise* şi al *Suferinţelor tînărului Werther,* povestirea *René* (care a generat numeroase opere romantice cu caracter maladiv, ca *Obermann* a lui **Sénancour,** sau *Adolphe,* a lui **B. Constant**) aduce o exacerbare a individualismului, notă ce înăbuşă elementul exotic. Este transcrisă aici însăşi pasiunea bolnavă pe care la un moment dat scriitorul o făcuse pentru sora sa. Eroul este tipul romantic al sufletului bolnăvicios, suferind de un dezgust de viaţă, de o lîncezeală tainică, de acea maladie morală cunoscută sub denumirea de „boală a veacului“ („mal du siécle“) care se năştea din preponderenţa unei imaginaţii fantaste, unei izolări orgolioase de societate, unei vieţi de inactivitate, stare predominînd net asupra raţiunii, voinţei şi sociabilităţii.

Scanned with OKEN Scanner

În alte opere ale sale, Chateaubriand continuă o adevărată propagandă în favoarea religiei, în intenţia de a o reabilita, după puternicele lovituri pe care „secolul luminilor" le dăduse religiei şi bisericii. *Geniul creştinismului* şi *Martirii* corespund, în intenţiile lor intime, operei de restaurare a cultului religios întreprinsă acum de Napoleon, după ce în timpul Revoluţiei biserica îşi pierduse influenţa politică iar clerul îşi pierduse proprietăţile şi privilegiile.

Geniul creştinismului (1802) este o încercare apologetică. Autorul caută să argumenteze superioritatea creştinismului prin dogmele sale, prin morala, prin operele de literatură şi artă pe care le-a inspirat. Argumentaţia autorului este adeseori de-a dreptul naivă. Remarcabile însă rămîn tablourile de natură.

Ca o completare şi ilustrare a tezei din *Geniul creştinismului,* după o călătorie în Orientul apropiat — inclusiv la Ierusalim — Chateaubriand scrie romanul *Martirii* (1809), o povestire de credinţă şi de iubire plasată într-o amplă evocare a perioadei de persecuţie a primilor creştini de către Diocleţian. Nici aici autorul nu este capabil să creeze personaje consistente ; sub acest raport, modalitatea sa este aceea de a se proiecta pe sine în diverse ipostaze. Apoi, ca de obicei, el insistă asupra descrierilor (unei bătălii, unui amfiteatru, unor catacombe), servindu-se de o paletă bogată şi de efect, de un stil amplu, decorativ, uneori emfatic, bogat în epitete, sonorităţi şi cadenţe ale frazei, calităţi care l-au impus ca pe un „moment" în istoria prozei franceze.

Lamartine

Raţionalismul „veacului luminilor" crease un climat avid, nefavorabil lirismului sentimental ; dar *Confesiunile* lui J. J. Rousseau şi proza atît de subiectivistă a lui Chateaubriand pregătiseră calea unui nou tip de lirism — pe care l-a realizat **Alphonse de Lamartine** (1790—1869).

Tînărul descinzînd dintr-o veche familie de nobili se impune dintru început prin culegerea de *Meditaţii poetice* (1820), urmată peste trei ani de *Noi Meditaţii* şi de *Armonii poetice şi religioase* (1830). Gloria sa este imediată, este primit în Academia Franceză, regele îl numeşte secretar de ambasadă, iar în preajma anului revoluţionar 1848 Lamartine intră în arena politică, ajungînd ministru de externe şi şef al guvernului provizoriu.

Ce aducea nou în poezie Lamartine ? Emoţie pură, sinceritatea confesiunii, simplitatea tonului, simţul naturii şi armonia versificaţiei — toate aceste elemente adunate într-o sinteză neîncercată încă.

Scanned with OKEN Scanner

Este poezia unui temperament sensibil şi melancolic, visător şi solitar. Moartea iubitei (căreia el îi dă numele de Elvira) îi ocazionează elegii al căror principiu de bază este confesiunea pură. *„În locul unei lire cu şapte coarde eu am pus înseşi fibrele inimii omului“* — declară poetul în prefaţa *Meditaţiilor*, adăugînd : *„Poezia nu este o artă ci o uşurare a inimii mele ce se leagănă în propriile-i suspine“*. Totodată editorul precizează natura acestor poezii : *„sînt revărsări gingaşe şi melancolice ale sentimentelor şi gîndurilor unui suflet ce se lasă în voia inspiraţiilor sale vagi“*.

Formula deci era nouă : o poezie fără un subiect definit, fără momente concrete, fără idei chiar, o poezie exclusiv de sensibilitate. Deci, nimic din ce adusese poezia veacului anterior : nici sensualitate, nici dezbatere de idei, nici joc de spirit, ci doar sentiment şi emoţie. Nu era (cel puţin la o primă privire) o operă de artă îndelung lucrată. Era o poezie în care spontaneitatea confesiunii era totul : „ceea ce simţi puternic, se scrie repede“, mărturiseşte poetul. O poezie în care se întîlneau şi influenţele preromanticilor englezi (Gray, Young, Ossian) şi reveria solitară a lui Cheateaubriand, şi disperarea lui Werther, şi imaginaţia morbidă a lui Byron, poetul favorit al lui Lamartine, care îl considera „cea mai mare fire poetică a timpurilor moderne“.

Tema principală a poeziei lamartiniene este iubirea, — şi publicul a receptat această poezie în primul rînd ca pe o poezie de dragoste. Sentimentul erotic însă este plasat în perspectiva trecutului şi a morţii iubitei, astfel încît el se diluează în extaze şi nostalgii, se transformă în nelinişti şi regrete, se spiritualizează în contemplaţie şi adorare. Reprezentativa elegie *Lacul* revelează o iubire lipsită de orice urme de egoism, o iubire purificată, înălţătoare, devenită o generoasă dăruire de sine :

O, timp gelos ! Se poate ca tot atît de iute
Să iei, să duci departe, în repedele-ţi zbor
Momentele ferice ca cele-ntreţesute
De lacrimi şi de dor ?

A doua temă este tema naturii. Spre deosebire însă de grandoarea peisajului lui Rousseau sau de coloritul puternic al descrierilor lui Chateaubriand, peisajul lamartinian este lipsit de contururi precise, transformîndu-se într-atîta în depozitar al sentimentelor şi în confident al poetului încît s-ar putea spune că peisajul devine emoţie, stare sufletească. Elegia *Vîlceana*, tradusă şi de Al. Macedonski, este caracteristică sub acest raport (de altfel, ca şi *Lacul*, *Însingurarea*, *Toamna* etc.) :

Scanned with OKEN Scanner

Te revăd potecă-ngustă, şerpuind pe coasta sumbră,
Tot ca şi odinioară tu te pierzi prin tufăriş,
Iar stejarii dimprejuru-ţi înclinîndu-şi a lor umbră
Peste fruntea-mi veştejită o desfăşură pieziş !

Cele două rîuleţe pe sub bolta de verdeaţă
O secundă-mpresurîndu-şi amîndouă cursul lor
Şi şoptindu-şi unul altui şoapte pline de dulceaţă
La doi paşi de-a lor (izvoare) scad şi fără nume mor !

A treia temă lamartiniană este consolarea în credinţă. Sub influenţa lui Chateaubriand, scrie Lamartine amplul poem epic *Jocelyn* (1836), povestirea unei iubiri nefericite, agravată de implicaţii mistice religioase, un episod de viaţă intimă desfăşurată într-un cadru cîmpenesc. (Parţial, asemenea aspecte tematice revin şi în romanele sale *Raphael* şi *Graziella*).

Meritul lui Lamartine este în primul rînd de a fi apropiat poezia de spontaneitatea confesiunii. Poezia sa, constituită din dureri sincere, regrete, amintiri, reverii, speranţe vagi, aduce şi pitoreşti tablouri din natură, şi o emoţionalitate autentică, şi o armonioasă fluenţă a versului.

Vigny

Alfred de Vigny (1797—1863), cel care a fost unul din principalii promotori ai mişcării romantice franceze, şi-a reflectat în întreaga sa operă sensibilitatea sa de om rănit de viaţă, sever, sumbru şi cu demnitate. Nobil sărac (avea titlul de conte), demisionat din armată după o decepţionată carieră militară de treisprezece ani, eşuînd în încercările sale de a se afirma în viaţa politică, dedicîndu-se scrisului fără a se bucura însă de succese, primit într-un tîrziu la Academia Franceză cu un discurs de recepţie jignitor, retrăgîndu-se apoi după o nefericită viaţă de familie şi după o boală teribilă, în singurătate, cu sentimentul strivitor al unei vieţi ratate, Alfred de Vigny a realizat în opera sa poetică, care îi oglindea viaţa, drama singurătăţii morale.

„Singurul romantic care a avut idei generale şi mai ales o concepţie de viaţă bine gîndită, personală, filozofică“ (Brunetière), A. de Vigny *„apare mai mare decît poeţii timpului său, care nu sînt decît poeţi“* (B. d'Aurevilly).

Într-adevăr, Vigny este mai întîi de toate un gînditor, un poet al meditaţiei filozofice. Principiul celorlalţi poeţi romantici era expansivitatea afec-

tivității ; Vigny este însă un pasionat al cugetării. „Numai cugetarea. Cugetarea pură, exercițiul interior al ideilor și jocul dintre ele, este pentru mine o adevărată fericire“ — notează poetul în *Jurnalul* său. Care sînt problemele ce stau în centrul gîndirii poetului, concluziile, experiența spirituală trăită de el și comunicată de opera sa poetică ?

Poezia sa este expresia unei mari dezamăgiri. În mijlocul unei lumi vulgare, neînțelegătoare și ingrate, poetul se simte un exilat — asemenea visătorului din poemul *Casa păstorului :*

Cînd sub povara vieții, ți-e inima-n suspine
Și-n zbateri se tîrăște ca un rănit vultur,
Ducîndu-și pe aripa supusă, ca și mine,
O lume înghețată ce te privește dur . . .

O proiecție simbolică a destinului de proscris (destinul însuși al poetului), obosit de lupta contra ingratitudinii, este și Moise din poemul cu acest titlu, poem în care găsim — ca și în drama sa *Chatterton* — tema romantică a eroului strivit de fatalitate, a geniului predestinat nenorocirii.

Poetul s-ar refugia în natură. Dar — *„Natura te așteaptă-n tăcerile-i severe“*. Nu îi oferă o primire consolatoare ; căci natura e indiferentă, rece, orgolioasă de măreția ei, este chiar crudă — asemenea pădurii de chiparoși din poemul *Sălbatica*. Spre deosebire de alți poeți romantici, Vigny nu găsește în natură cadrul afectiv ideal. Să caute atunci refugiu în iubire ? Dezamăgirea în iubire a suferit-o îndeajuns și otrava acestei experiențe și-a vărsat-o în poemul *Mînia lui Samson*, a cărei forță lirică rezultă doar din patosul imprecației : *„Mai rea e azi femeia ca-n timpul strămoșesc“*.

Ultimul refugiu îl caută poetul în credință. Dar căutarea e de scurtă durată : „Am caritatea și speranța, dar n-am credință“ — mărturisea el în *Jurnal*. Căci Dumnezeu este tăcut, nepăsător și despotic față de omenire (așa cum apare și în poemul *Potopul*), are cruzimea să ceară pînă și sacrificarea celui nevinovat (*Fiica lui Iefta*), și chiar față de propriul său fiu Isus este un părinte crud, părăsindu-l în nenorocire : zadarnic Isus îl imploră (în poemul *Muntele măslinilor*), căci *„cerul negru este și Domnul n-are glas“*. Încît, indiferenței divinității omul trebuie să-i răspundă, demn și puternic, tot printr-o mîndră indiferență :

De-i drept că în grădina sfințită a Scripturii,
Al omului fiu zise tot ceea ce ni-i spus ;

Scanned with OKEN Scanner

Mut, orb și surd la plînsul țipat al creaturii,
Iar Cerul dacă-o lume de lepădat ne-a pus,
Cel drept o să opună dispreț la nepăsare
Și va răspunde numai printr-o tăcere mare
Tăcerii-eterne-a recii divinități de sus.

După ce a încercat această cuadruplă, dezolantă experiență a lumii, a naturii, a iubirii și a credinței, poetul este mai singur ca oricînd, poetul și întreaga umanitate, cu care el se identifică, pentru că experiența sa spirituală și concluziile ei el le transferă asupra întregii omeniri : situația sa morală, deziluziile, suferințele sale sînt și ale umanității înseși.

Totuși, poetul nu naufragiază în apele negre ale pesimismului iremediabil. Poemul *Sticla aruncată-n mare* exprimă tocmai dorința poetului de a transmite omenirii mizere un mesaj de încredere în viitor și îndemnul de a-și îndeplini îndatoririle sale. Vigny găsește în ființa sa morală destulă mîndrie, demnitate, forța curajului, pentru a suporta viața cu resemnare stoică, fără să se atașeze de iluzii, fără lașitate sau lamentări ; căci

Numai tăcerea-i mare : tot restu-i slăbiciune.

Atitudinea morală pe care o propune poetul este aceea a luptei. „Destinul îl învăluie pe om și-l poartă spre un țel veșnic nelămurit. Omul de rînd se lasă dus, caracterele mari sînt cele care luptă“ — nota el în *Jurnal*. Este atitudinea pe care o simbolizează lupul din poemul *Moartea lupului*, care adresează omului aceste îndemnuri :

De poți fă totul ca sufletu-ți s-ajungă
Prin viață, cu silință și cugetare lungă,
Pîn-la înalta treaptă de stoică mîndrie
Unde, născut în codri, să urc mi-a fost dat mie.
Gemi, plîngi, te rogi, e-aceeași eternă lașitate.
Energic du-ți într-una povara vieții-n spate,
Pe drumul unde soarta te cheamă-adeseori,
Apoi ca mine rabdă și fără-o vorbă mori.

În felul acesta privit — în implicațiile sale morale multiple — pesimismul lui Vigny capătă un colorit de energie morală („Vreau să cînt forța morală, așa cum Homer a cîntat eroismul forței fizice“), generînd nu o deznădejde pasivă, definitivă și anihilantă, ci luciditate, curaj, demnitate și, într-un fel, chiar un îndemn la acțiune.

A. de Vigny a scris puțin : trei piese (dintre care *Chatterton* a rămas pînă azi o piesă de repertoriu), două opere în proză (*Servitute și măreție*

militară, trei povestiri cu elemente autobiografice, și *Stello,* operă nedefinită ca gen, realizînd tipul eroului romantic înfrînt) și numai două culegeri de poezii : *Poeme antice și moderne* (considerate ca fiind punctul de plecare a *Legendei secolelor* a lui V. Hugo și al ciclului de poeme ale lui L. de Lisle) și *„Destinele"* — culegere postumă, de 11 poeme, însumînd majoritatea capodoperelor sale.

„Toate problemele mari ale omenirii pot fi discutate în poezie" afirmă Vigny. Numai că, uneori, el într-adevăr „discută". Urmarea este că nu întotdeauna ideile sale sînt transfigurate în imaginile artistice proprii limbajului poetic pur, în care caz părțile respective ale poemelor sale rămîn enunțare rece, argumentație dirijată de o superbă logică discursivă. Poetul își transpune ideile în registru poetic, căutîndu-le analogii frapante (cu personaje celebre, evenimente ilustre etc.), ca, de pildă, analogia dintre ideea fericirii în izolare și libertate, și coliba unui păstor. Comparația este apoi dezvoltată, devine simbol plastic, elocvent, de cele mai multe ori grandios. Nu e mai puțin adevărat însă că poezia lui Vigny suferă uneori de o oarecare anemie lirică. Trecută prin filtrul inteligenței și prin cenzura lucidității, poezia sa își pierde din căldura sensibilității, din fiorul intimității, din inefabilul spontaneității și al candorii. Devine demnă, intelectuală, distantă, aproape impersonală ; model, mai tîrziu, pentru parnasieni. Este însă o poezie care, dacă farmecă mai puțin prin muzicalitatea confesiunii intime și simple, în schimb impresionează prin grandoare, prin gravitate, solemnitate, somptuozitate și noblețe. Este o meditație filozofică în care reculegerea intelectuală caută sugestivitatea tăcerii — și niciodată ca în acest caz emoția lirică nu e mai autentică :

Numai tăecerea-i mare, tot restu-i slăbiciune . . .

Musset

Cu **Alfred de Musset** (1810—1857), romantismul francez se îmbogățește cu aspecte noi. Chateaubriand imprimase noului curent morbiditate, Lamartine melancolie, Vigny solemnitate. Musset aduce spiritul ironic, alura fatezistă și tonul conversativ.

Singurul scriitor romantic născut și trăind aproape toată viața la Paris, aparținînd unei familii nobile a cărei vechime urca pînă în al doisprezecelea secol, Musset n-a suferit însă de prejudecăți aristocratice. Caracterul său ușor sceptic, vesel, spiritual manifesta înainte de toate mult bun simț. Dotat cu o sensibilitate nervoasă, nu întotdeauna sentimentală, nu de introvertit, ci mai degrabă spontană, chiar inconstantă, expresie a unui tempe-

rament de o excepţională mobilitate de spirit, Musset abordează cu acelaşi succes pastelul, parodia, elegia, drama istorică, comedia, povestirea sau romanul.

Alfred de Musset este tipul talentului precoce : nu împlinise 19 ani cînd culegerea sa de versuri *Povestiri din Spania şi Italia* (1829) îl fac cunoscut publicului. La 20 de ani Sainte-Beuve îl decretează „unul din cei mai viguroşi artişti ai epocii noastre", pentru ca la 23 de ani să devină celebru şi ca dramaturg, iar înainte de 30 de ani să-şi încheie aproape cu totul cariera literară.

Primele versuri, scrise în spiritul modei exotismului „oriental" impusă de *Orientalele* lui Hugo, prezentau un poet deosebit de restul poeţilor romantici, individualişti şi sentimentali, admiratori ai monarhiei, religiei şi evului mediu. Caracterul său optimist, dragostea de viaţă, pasiunea pentru o poezie concepută de el ca o bucurie de linii clare şi de culori luminoase, ca o adevărată exaltare a senzorialităţii, îl ţin departe de „cancerul" (cum îl numea el) deprimării celorlalţi romantici. Dimpotrivă, cu un ton adeseori de „enfant terrible", Musset îi şarjează cu o fină vervă ironică pe romanticii care se complăceau în deznădăjduita poză byroniană sau în lamentările lamartiniene, în moda exoticului, în retorism solemn în clişee şi alte manierisme.

Este ceea ce Puşkin nu putea admite la Musset : „La moralitate el nici nu se gîndeşte, de morală îşi bate joc... Nu e oare ridicol să reînvii în secolul al XIX-lea aroganţa şi ipocrizia satirizate cîndva de Molière, şi să tratezi publicul aşa cum îi tratează oamenii mari pe copii ?" Dar Puşkin exagera. Musset nu poate fi cuprins în acest aspect, oricum parţial. Musset atacă în drama *Lorenzaccio* (scrisă la vîrsta de 24 de ani) abuzurile monarhiei tiranice într-un mod mai categoric decît o făcuse chiar Victor Hugo (în *Regele petrece*) ; închină versuri entuziaste mişcării populare de eliberare naţională din Polonia, iar în timpul domniei „regelui burghez" Ludovic-Filip, Musset publică articole împotriva cupidităţii burgheziei, împotriva apolitismului, a demagogiei patriotarde şi a administraţiei abuzive şi corupte.

Un tablou veridic al realităţii sufleteşti pe care o trăia tineretul francez al epocii dă Musset în romanul său construit pe un material autobiografic (pornind de la relatarea povestirii de dragoste dintre el şi scriitoarea George Sand), *Spovedaniile unui fiu al veacului* (1836). Este transcrisă aici „boala secolului", sentimentul anihilant de pierdere a încrederii în viaţă, în relaţiile sociale şi personale, în valorile morale, drama acestui tineret paralizat în inactivitate şi neîntrezărind o soluţie de ieşire din contradicţiile care îi dizolvă orice energie morală.

Scanned with OKEN Scanner

În domeniul poeziei, al douăzeci și cincilea an al vieții poetului înseamnă — după ruptura definitivă a legăturilor sale cu George Sand — o schimbare radicală a tematicii, a concepției de viață și a tonului. Poetul spiritual și fantezist, vesel și ironic, plin de prospețimea tinereții și a goanei după plăceri, face loc poetului celebrelor elegii intitulate *Nopțile (de Mai, de Decembrie, de August* și *de Octombrie).* Musset dă măsura maximă a talentului său din acest moment cînd devine un poet al pasiunii, un elegiac. Dar elegiile lui, în primul rînd, nu rămîn închise în limitele strîmte ale intimismului, ci degajează și generoase elanuri de umanitate. În al doilea rînd, *Nopțile*, deși reeditează o temă pe care preromanticul englez Young și romanticul german Novalis o trataseră în tonuri atît de sumbre, sînt lipsite de monotonia unei inspirații monocorde, nota deprimantă nu este continuă, tonul celor patru elegii nu este același, ele introduc în meditație impresii din afară, interferează planul intim cu interesele general umane, aduc adeseori în umbrele tristeții lumina unui surîs. Dar pentru Musset rămîne permanentă convingerea că amintirea iubirii este singura realitate durabilă, că iubirea, deși trecătoare, e singura fericire a omului, că iubirea termină întotdeauna în durere, că tristețea amintirii iubirii devine o plăcută amintire a fericirii, și că *„nimic nu dă mai multă măreție omului ca o mare suferință"*. Mai convingător, mai sincer, mai uman este Musset atunci cînd transfigurează într-un patetic și grandios simbol moartea pelicanului din *Noaptea de Mai.*

Béranger

Tipul poetului de largă popularitate îl realizează **Pierre Jean de Béranger** (1780—1857), a cărui glorie ajunge la un moment dat să o eclipseze chiar și pe aceea a lui Hugo.

Adept al ideilor utopice de egalitate și fraternitate între clase, Béranger devine mai hotărît o dată cu restaurația Burbonilor. „Poporul este muza mea", declară poetul. Și într-adevăr versurile sale exprimă sentimentele populare, de regret pentru eșecul idealurilor pe care le arborase Revoluția Franceză, de nemulțumire, de protest contra monarhiei, aristocrației, politicienilor, clerului catolic în frunte cu papa, — și aceste versuri au făcut ca poetul să fie destituit, amendat, închis în două rînduri.

Forma pe care o alege Béranger pentru a-și comunica ideile și sentimentele este forma ușoară, glumeață, a „cîntecului" ; el însuși se consideră un simplu „șansonetist" :

Sîn-Petru şi-a pierdut mai ieri
Cheile porţilor din cer
(Năstruşnică poveste, zău aşa !)
Margot, trecînd cu pas sprinţar,
I le-a furat din buzunar.
„Margot, ce mă fac ?
M-or crede prostănac ;
Dă-mi cheile", Sîn-Petru se ruga.

Concepţia de viaţă care se degajează din această operă este morala mic-burgheză, pozitivă, francă, destul de plată, de mediocră şi de un hedonism vulgar : primul public căruia i se adresa Béranger era acela al cafenelelor şi cabaretelor. Dar prin această formă populară, de poezie, construindu-şi cîntecul pe povestirea unui episod, exploatînd elementul narativ şi anecdotic de efect şi întrebuinţînd un limbaj poetic banal, mergînd de preferinţă la jargon, Béranger făcea o eficace opoziţie regimului Burbonilor şi în cele din urmă, monarhiei ca principiu — într-o formă asemănătoare celei din bucata *Sfat pentru belgieni :*

Sfîrşiţi odată, belgieni, ei, drace !
Găsiţi-vă un rege şi sfîrşiţi,
Curtenii de opt luni nu mai au pace,
Că prea republican vă sclifosiţi.
Poţi face lesne-un rege, vă spun vouă :
E bun Ion şi Pavel, tu sau eu,
Că regii fără cloşcă ies din ouă.
Găsiţi la naiba-un rege, doar nu-i greu ;
Nu-i greu de loc ! Găsiţi, nu-i greu.

Opoziţia sa lua cele mai adeseori forma atenuată a ironiei şi humorului ; totuşi, prin rezonanţa sa în public, s-a putut afirma că revoluţia din 1830 a fost în mare parte opera poeziei lui Béranger.

Pentru ideile sale antimonarhice şi anticlericale, Béranger a ajuns să fie apreciat — desigur şi pentru coloritul, humorul ironic şi deosebita limpezime, vivacitate, spontaneitate a ritmicii versurilor sale — de poeţi mari, ca Goethe, Heine sau Petöfi.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Victor Hugo* ★

1
VIAȚA ȘI PERSONALITATEA
2
LIRICA SA
3
POEZIA EPICĂ
4
POETUL SATIRIC
5
ROMANCIERUL
6
MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI ROMANTIC
7
V. HUGO DRAMATURG

Viața și personalitatea 1

Cel mai mare scriitor francez romantic, poet, romancier, eseist, pamfletar, dramaturg, este **Victor Hugo** (1802—1885).

Fiul contelui și generalului bonapartist Hugo, își însoțește părintele în campaniile napoleoniene din Italia și Spania, de unde va aduce imaginile poeziilor din culegerea *Orientalele* (1829). Distins la vîrsta de 15 ani pentru poezie cu o mențiune a Academiei Franceze, Hugo desfășoară o intensă activitate în domeniul poeziei, teatrului și romanului. Intră în viața politică, ajunge deputat de Paris, în Adunarea Constituantă votează cu partidele de stînga, înclină spre grupul socialist, în 1851 este exilat de Napoleon III, trăiește aproape 20 de ani în exil pe niște insule din Canalul Mînecii, de unde trimite mereu pamflete în versuri și proză (*Pedepsele*, 1853, *Napoleon cel mic*, *Istoria unei crime*), prin care contribuie la întreținerea unei stări de spirit ostile regimului. Reîntors în timpul asediului Parisului din 1870, este alături de Comună, pledează pentru comunarzi, este senator de Paris și moare la 83 de ani, cînd i se fac grandioase funeralii naționale.

Singurul poet romantic francez ce nu cîntă desperarea și dezgustul de viață, Victor Hugo era animat de marea ambiție de a însuma în concepția și scrisul său toate ideile ce luminează și ameliorează viața. Cea mai clară și mai fermă idee a sa era credința în progres, implicînd eliberarea politică și socială a poporului și ridicarea materială și culturală a celor oropsiți. Atras permanent de doctrinele socialiste, Hugo era convins că artistul

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să fie „Slujitorul adevărului", că el trebuie să fie util poporului, să-l învețe, să-l ajute. Adversar al ideii „artei pentru artă", el consideră poetul ca pe un călăuzitor al omenirii pe calea ridicării materiale, intelectuale și morale, a eliberării și a progresului. Ceea ce îl caracterizează în primul rînd pe Victor Hugo era un sincer și devotat umanitarism.

În volumul său *William Shakespeare* (1864), Hugo scria : *„Acestei munci* (de ridicare a poporului) *i s-au devotat în ultimii patruzeci de ani oamenii care se numesc socialiști. Autorul acestei cărți este dintre cei mai vechi . . . Romantismul și socialismul este unul și același lucru"*. Dar în cadrul îngust al vederilor sale socialist-utopice poetul credea nu numai că literatura este expresia societății, ci că ea poate reforma societatea, pe calea reconstrucției morale a individului, nu prin răsturnări radicale revoluționare, ci pe calea „convingerii" celor bogați și asupritori să înceteze asuprirea și să renunțe la o parte din bogățiile lor spre a-i ajutora pe nevoiași.

Confuză a fost și înțelegerea sa asupra evenimentelor politice, de la oscilațiile sale de început pînă să ajungă la pozițiile radical-democrate din timpul celui de al III-lea imperiu. De asemenea și lipsa sa de înțelegere a cauzelor și sensului Comunei din Paris. Totuși, în ciuda drumului său politic uneori confuz, Victor Hugo a fost reprezentantul fracțiunii democratice înaintate a burgheziei franceze, exprimînd protestul general împotriva dictaturii burgheziei reacționare, condamnînd politica reacționară a altor state europene ca și pe rasiștii stăpîni de sclavi americani, atacînd clericalismul despotic (*Torquemada*) sau papalitatea (în ampla satiră *Papa*), manifestînd întotdeauna o puternică simpatie pentru cei săraci și oprimați.

2

Lirica sa

Opera sa poetică însumează un număr de vreo 25 de volume — cantitate neegalată de nici un poet al lumii. Departe de a-și concepe poezia ca un exercițiu estetic sau ca un mijloc de ușurare morală prin confesiune, pentru Hugo funcția poetului este aceea de a fi „ecoul sonor" al veacului său, de „a cuprinde suma ideilor timpului său". Ceea ce nu înseamnă că el nu-și poate exprima sentimentele personale — căci și acestea închid în ele un fragment de omenire.

„Douăzeci și cinci de ani de viață sînt adunați în aceste două volume — scrie Hugo în prefața *Contemplațiilor* (1856).

> O soartă de om este însemnată aici, zi de zi. Așadar, este cuprinsă aici viața unui om ? Da, și de asemenea viața altor oa-

meni. Nici unul din noi nu se poate mîndri cu o viaţă care să fie numai a lui. Viaţa mea este viaţa voastră. Viaţa voastră este viaţa mea. Voi trăiţi ceea ce trăiesc şi eu : destinul e unul şi acelaşi. Luaţi deci această oglindă şi priviţi-vă în ea !"

Pentru Hugo deci, şi evenimentele timpului şi cazul personal au acelaşi drept de intrare în sfera poeziei — cu condiţia ca poetul să depăşească totdeauna intimismul insignifiant. *„Un poet e o lume închisă într-un om"* îl definea Hugo pe poet, într-un vers ce-l defineşte în primul rînd pe Hugo însuşi.

Culegerile sale lirice de început, *Ode şi balade* (1826), *Orientalele* (1829), au fost urmate de culegerile importante : *Frunze de toamnă* (1831), *Cîntecele amurgului* (1836), *Glasuri de dinăuntru* (1837), *Raze şi umbre* (1840), *Cîntecele străzii şi ale pădurii* (1865), culminînd cu capodopera sa *Contemplaţiile* (2 vol.).

Pentru Hugo, viaţa noastră are trei aspecte : *„Căminul, care e chiar inima noastră, cîmpul unde ne vorbeşte natura, şi strada, cu evenimentele ei politice"* (Prefaţă la *„Glasuri . . ."*). Lirica lui însumează o poezie a căminului, în care poetul îşi transcrie toate emoţiile şi bucuriile vieţii de familie. La vîrsta de 75 de ani încă, Hugo publică culegerea intitulată *Arta de a fi bunic* — adevărată retrospectivă a acestei teme constante în opera sa :

De-atunci iubesc copiii, iubind copilăria
Cu tot ce are într-însa mai bun decît am eu.
Copilul e iubire şi-ncredere mereu
Şi-i singura fiinţă în viaţa sumbră, care,
Necunoscînd ce-i pizma, e mic şi totuşi mare !

Apoi, o poezie a naturii, căreia poetul îi observă formele, culorile, viaţa, fără a o concepe, lamartinean, ca un fundal decorativ al unei stări sentimentale ; astfel, în *Ploaie de vară (Ode şi balade)* :

În zbor trec paseri, prin poiene,
Zburlindu-şi umedele pene . . .
Iar cerul (ploaia nu mai cade)
Albastru va să se-nveşminte ;
Purcese huma grea de roade

Şi prinsă parcă-n mreji de-argint e. (. . .)
Rostogolite-n repezi unde

Scanned with OKEN Scanner

Gîngănii fără vîsle nu-şi
Mai află adăpost altunde
Decît pe-aripi de cărăbuşi . . .

În sfîrşit, o poezie a evenimentelor, a cotidianului, a străzii, a contemporaneităţii, o poezie în cadrul căreia îl interesează în mod egal spectacolul înfiorător al unui cîmp de bătălie ca în *Morţii noştri (Anul cumplit)* :

Ei zac pe-un cîmp pustiu şi înfricoşător.
O baltă grea de sînge a curs în jurul lor ;
Prădalnici vulturi rup din pîntece scobite,
Şi leşuri reci pe iarbă grămădite,
Sălbatic se-nnegresc, sucite-n zeci de forme,
Ca arborii căzuţi sub fulgere enorme.
Şi ţestele, în lut, ca oarba piatră sînt.
Le-acoperă zăpada cu albul său veşmînt . . .

Sau legenda napoleoniană, sau evenimentele eroice din Grecia luptînd contra turcilor, sau luptele de baricadă ale Comunei, sau mizeria cerşetorului, a copilului flămînd ori a prostituatei, cu toţii victime ale egoismului şi nedreptelor rînduieli. Frecvent apare motivul enunţat în chiar titlul poeziei : „Nu osîndiţi femeia ce se vinde“ (*Cîntecele amurgului*) :

Femeia ce se vinde n-o osîndi nici cînd.
Nu ştii ce grea povară o va fi apăsînd,
De cîte zile foamea izbeşte-n faţa-i suptă !
Cînd cu virtutea vîntul nenorocirii luptă,
De cîte ori, asemenea ei, femei învinse,
Vom fi zărit, firave, cu braţele întinse,
Precum zăreşti adesea pe-un ram că străluceşte
Un strop de ploaie-n care tot cerul se-onglindeşte ;
Îl scuturâ copacul, el tremură, mai luptă, —
Mărgăritar din care noroiul se înfruptă !

Victor Hugo este cel mai elocvent şi mai variat ca tematică şi atitudine, şi mai subiectiv poet romantic francez. În acelaşi timp însă este şi cel mai vehement, cînd larga sa generozitate umană, ura sa contra abuzurilor tiranice, revendicările sale sociale sau credinţa sa în progresul omenirii operează un transfer de la eul poetului asupra umanităţii. Chiar cînd evocă o imagine sau un moment din trecut, din trecutul istoric sau legendar, el le interpretează în lumina contemporaneităţii, dîndu-le un puternic sens

Scanned with OKEN Scanner

de actualitate. Fără să fi studiat profund doctrine filozofice sau sisteme sociale, Hugo insistă asupra unor idei (sărăcia, progresul, tirania, viciul etc.) care nu capătă la el sensuri nete și contururi ferme, dar exprimă „tendințe" și — prin patosul elocvent al poetului sau prin plasticitatea simbolului menit să le sensibilizeze — conving, animează, agită pe cititor.

Sensibilitatea lui Hugo este sensibilitatea unui caracter masiv, puternic, sănătos, echilibrat. O capacitate imaginativă excepțională vine să dea ampioare și varietate de forme manifestărilor sensibilității sale. Efuziunea sa lirică este sinceră și comunicativă, fără a exagera în sensul anormalului, fără a căuta „cazul excepțional". Ceea ce lipsește însă uneori acestei efuziuni lirice este măsura, de unde acele lungimi nesusținute de o tensiune emotivă constantă, din pasajele în care transfigurarea lirică cedează unei solemne proze declarative.

Poezia epică

În a doua ipostază în care apare poetul Hugo, în ipostaza de poet epic, el este în primul rînd autorul grandiosului ciclu de poeme adunate în trei volume și intitulat *Legenda veacurilor* (1877—1883). Deosebita sa forță imaginativă, concepția sa fundamentală umanitară și democratică, capacitatea sa unică de a gîndi prin imagini și de a-și sensibiliza ideile în forma unor simboluri ce capătă o rară putere de sugestie, ajunsă uneori pînă la gradul de a-l obseda pe cititor, toate aceste calități îl indicau pe Victor Hugo pentru genul poemului epic. Totuși, Hugo nu poate fi niciodată atît de obiectiv (și acest lucru se va remarca și în roman) încît creatorul să dispară în dosul creației sale, astfel ca aceasta să trăiască (în felul homeric, de pildă) prin ea însăși : forma epică pe care o alege Hugo este o haină pe care o îmbracă un temperament eminamente liric.

Intenția poetului a fost de a reconstitui de-a lungul unei suite de tablouri sau de episoade dramatice momentele reprezentative din evoluția omenirii în mersul său ascendent spre progres. Pornind de la mitologia biblică și cea elină, trecînd prin antichitatea greco-romană, stăruind mult asupra evului mediu, mai puțin asupra Renașterii, aproape de loc asupra secolului al XVII-lea, revenind în contemporaneitate și lansîndu-se cu elan optimist în viziunea viitorului (de ex. *În largul cerului*), poetul nu urmărește să dea o dezvoltare proporțională epocilor, ci mai întîi să-și exprime admirația pentru momentele de generozitate sau de eroism ; apoi, prin procedeul său preferat, al antitezei, să denunțe cu un ton de vehementă revoltă atrocitățile, monstruozitățile și regalitatea tiranică. „Încolo, preci-

zează poetul în prefață, aceste poeme diverse prin subiectul lor, dar inspirate de un singur gînd, nu sînt legate între ele decît de un fir, marele fir tainic al labirintului uman, progresul".

Această idee, fundamentală la Hugo, este ilustrată în poemul citat mai sus care, în contemplația aerostatului, elogiază capacitatea de progres a omenirii : noua cucerire a tehnicii urcă

Spre viitor de slavă și pur, către virtute,
Către știința ce strălucе,
Spre plăgi ce pier și către uitarea generoasă,
Spre omul fericit, către vremile mănoase,
Acolo marea navă duce.

Spre drept, spre rațiune, către fraternitate,
Spre sfîntul adevăr ce lovește-n strîmbătate.
Fără de văluri și momele,
Către iubirea care pe inimi se-nfășoară ;
Către frumos și mare și bun și drept, el zboară ;
Priviți cum suie către stele !

El spirit către spirit și om spre om îndreaptă,
Civilizînd, îl urcă pe om din treaptă-n treaptă.

Pe linia acestui fir unic însă, fiecare poem în parte este susținut de o idee pe care poetul o ilustrează ; și o ilustrează cu o excepțională forță de evocare a personajelor sau evenimentelor și cu o mare precizie pitorească a descrierilor. Ceea ce se poate reproșa acestor poeme este, uneori, o oarecare notă de extravaganță în care Hugo — vizînd în mod permanent grandiosul, impresionantul, sublimul — alunecă.

Poetul satiric

Poetul satiric Hugo este în primul rînd poetul *Pedepselor* (1853).

Culegerea aceasta de satire este expresia urii sale din timpul exilului împotriva lui Napoleon al III-lea și regimului său, rezultatul simpatiei sale pentru nevinovatele victime și al milei pentru patria căzută pradă brutalei lovituri din 2 decembrie.

Culegerea este organizată în șapte capitole intitulate ironic („Societatea este salvată", „Ordinea este stabilită", „Familia este restaurată" etc.). Adeseori elocvența urii poetului ia forma invectivei violente (*Vesela viață*) :

Tîlhari, şnapani şi şmecheri, lichele îndopate,
Năvală daţi cu toţii la mesele bogate !
Grăbiţi-vă ! Daţi zor,
Beţi şi mîncaţi pe rupte, stăpîni, căci viaţa zboară.
Acest popor ce-l ţineţi sub talpa-vă murdară,
E-al vostru-acest popor !

În general însă culegerea se remarcă prin varietatea de forme şi de ton : povestiri sau mărturisiri, legende sau viziuni de viitor, fantezii sau episoade din istorie, amploarea calmă a dezvoltării unui simbol sau apostrofa directă.

Pedepsele reprezintă unul din aspectele : cel satiric — al lui Hugo ; celelalte două aspecte — liric şi epic — sînt reprezentate de *Contemplaţii* şi de *Legenda veacurilor*. În aceste trei culegeri este concentrat geniul celui mai mare poet romantic francez. Aici se regăsesc, în nenumărate exemple, calităţile şi procedeele sale artistice : uimitoarea sa vizualitate, precizia pitorească a ansamblului precum şi a detaliului, transmutaţia imediată a ideilor şi sentimentelor în imagini şi simboluri, contrastul de umbre şi lumini, frecvenţa jocului de antiteze, personificările, enumeraţiile, onomatopeea, metafora totdeauna proaspătă, tehnica crescendoului şi descrescendoului (*Djinii*), extraordinara bogăţie a vocabularului, sau uşurinţa şi varietatea — neatinse de nici un alt poet francez — a ritmurilor.

Romancierul

Victor Hugo a introdus un suflu robust nu numai în poezia şi în teatrul romantic francez, ci şi în roman. Pînă la Hugo, romanul romantic francez a înregistrat cîteva succese durabile, astfel : în specia romanului psihologic (Chateaubriand : „René“ ; D-na de Staël : „Delfina“ şi „Corina“ ; Musset : „Confesiunile unui copil al veacului“ ; Sénancour : „Obermann“ ; Benjamin Constant : „Adolphe“ ; Sainte-Beuve : „Voluptate“), cea a romanului istoric, în general sub influenţa lui W. Scott (Vigny : „Cinq-Mars“ ; Mérimée : „Cronica domniei lui Carol IX“ ; şi popularele romane ale lui Al. Dumas), precum şi în cea a romanului social, ilustrat de Eugène Sue şi George Sand. Romancierul de prestigiu însă al romantismului francez va fi Victor Hugo.

După cîteva opere din tinereţe (*Hanul din Islanda*, 1823 etc.), scrise sub influenţa „romanului negru“ (influenţă sub care el va mai scrie, în 1869, *Omul care rîde*), Hugo realizează primul său roman celebru, *Notre-Dame*

de Paris (1831). Alegîndu-şi caractere neobişnuite — ca şi în teatrul său, de altfel, — romancierul prezintă pe arhidiaconul catedralei Notre-Dame, iubind pe frumoasa ţigancă Esmeralda ; ea însă iubeşte pe un tînăr căpitan, pe care preotul îl asasinează. Esmeralda e acuzată, preotul o va salva dacă ea îi va ceda, dar ea refuză ; e salvată însă de la moarte de clopotarul cocoşat Quasimodo, îndrăgostit de ea. Totuşi monstruosul preot o dă pe mîna justiţiei şi, în timp ce el asistă de pe acoperişul catedralei la execuţia Esmeraldei, Quasimodo îl prăvăleşte în gol.

Deşi întreruptă mereu de felurite digresiuni şi dizertaţii — stil de compoziţie pe gustul scriitorilor romantici şi al cititorilor lor — totuşi naraţiunea este cursivă, cu scene fantastice, cu episoade teribile, cu peripeţii neverosimile, cu deznodămînt senzaţional, cu momente de melodramă. Poetul nu se menţine permanent în climatul istoric, nu urmăreşte redarea adevărului faptelor şi cadrului, nu pătrunde în resorturile psihologice ale eroilor. Dar dacă personajele nu se mişcă singure, dacă au reacţii antitetice şi sînt grupate după procedeul favorit al antitezei în „alb" şi „negru", în schimb puterea de imaginaţie a autorului ajunge să anime o realitate moartă : catedrala, adevăratul personaj central al romanului în funcţie de care se desfăşoară acţiunea, capătă viaţă ; materia inertă devine fiinţă vie, de o prezenţă aproape halucinantă. În jurul acestei catedrale trăieşte şi forfoteşte Parisul secolului al XV-lea, a cărui frescă pitorească este impresionant de vie. Căci dacă Hugo nu ştie intui subtil, multilateral, complex şi veridic individualitatea umană, în schimb el redă cu neîntrecută forţă freamătul mulţimii.

Aceleaşi trăsături ale creaţiei hugoliene se menţin, în linii generale, şi în *Nouăzeci şi trei* (1874) sau în *Oamenii mării* (1866).

Romanul reprezentativ pentru marile calităţi ca şi pentru lipsurile artei de prozator ale lui Hugo este *Mizerabilii* (1862).

Opera nu este propriu-zis un roman, cît o uriaşă frescă în care autorul vrea să cuprindă idei, fapte şi oameni, ale unui întreg popor şi dintr-o întreagă epocă. Construcţie monumentală, cu aspect de frescă şi ritm de epopee, *Mizerabilii* este o adevărată epopee a Franţei din prima jumătate a secolului.

Intenţia şi ideea de bază a operei este exprimată de autor în prefaţa : „Atîta timp cît cele trei probleme ale secolului : degradarea omului din cauza şomajului, decăderea femeii din cauza foamei, atrofia copilului din cauza mizeriei, nu vor fi rezolvate (...) atîta vreme cît va exista ignoranţa şi mizeria, cărţile de felul acesteia nu vor fi de prisos".

Din povestirea vieţii ocnaşului Jean Valjean, devenit — datorită iertării pe care i-o dă episcopul Myriel — bogatul industriaş Dl. Madeleine, gene-

Scanned with OKEN Scanner

ros față de oropsiți și asupriți, Hugo a făcut un fel de utopic poem al salvării și înălțării omului prin bunătate și căință. În același timp, autorul n-a putut să nu se proiecteze și pe sine însuși într-unul din personaje, în insurgentul Marius, care se apropie sincer și devotat de popor. Dar personajul cel mai interesant, mai adevărat, mai nuanțat, mai realizat este Javert.

Linia epică însă este și aici foarte adeseori îndelung întreruptă de episoade secundare, de descrieri fastidioase, de interminabile dialoguri monotone, de oratorice pledoarii și rechizitorii, de naive predici și soluții reformatoare, sau de meditații de o mare frumusețe lirică. Din punct de vedere artistic, opera își schimbă des nivelul, căzînd de la înălțimi la platitudini.

Inegal ca realizare artistică, romanul este variat și ca formulă : roman istoric, roman de aventură, roman social, roman psihologic, rînd pe rînd. Ceea ce domină totuși aici este problematica socială. Sensul înalt uman al operei stă în patosul urii și revoltei contra răutății, meschinăriei, egoismului, cupidității, proastei orînduiri a societății, iar pe de altă parte în înțelegerea, mila, simpatia cordială față de învinșii vieții și ai societății. Esențialmente popular și profund uman, adresîndu-se mulțimii ce suferă și celor ce vor să contribuie la schimbarea relațiilor sociale prin generozitate, altruism, educația morală și culturală a poporului (crede autorul, pe linia socialismului utopic, sentimental și inoperant), acestea sînt principalele calități ce au asigurat romanului *Mizerabilii* larga sa popularitate.

În felul acesta, după *Contemplații*, *Legenda veacurilor* și *Pedepsele*, romanul *Mizerabilii*, însumînd toate ideile autorului și toate posibilitățile sale de creație în proză, devine cea de-a patra operă, ilustrînd cel de-al patrulea punct cardinal al geniului lui Victor Hugo.

Modalitatea estetică a teatrului romantic

Și în domeniul teatrului romantic francez, în primul plan stau, ca principii de bază ale creației artistice, sentimentul, individualismul, sensibilitatea și imaginația.

În dramaturgie, noua formulă romantică este pregătită de mai mulți factori : de atenția acordată acum soartei popoarelor subjugate sau maselor oropsite, de interesul arătat studiilor istorice, de marea popularitate a romanelor lui W. Scott, de răspîndirea romanelor sentimentaliste sau de succesul extraordinar al melodramei. Genul melodramei, care căuta cu insistență să impresioneze spectatorii și să le stoarcă lacrimi, pregătește pu-

blicul pentru receptarea dramei romantice, aducînd în primul plan tiranul nemilos, victima persecutată, personajul dominat de fatalitate, brigandul cinstit sau personajul comic menit să mai slăbească încordarea patetică a dramei. Apoi, o serie de procedee şi mijloace de efect „tare" : decoruri medievale, deghizări, asasinate, uşi secrete, măşti, sicrie, pumnale, otravă, o întreagă recuzită foarte spectaculoasă, pe care însă teatrul romantic o va utiliza punînd-o în serviciul unei intenţii fundamentale superioare : aceea de a sublinia o idee de umanitate, o acţiune nobilă sau un caracter generos.

Pentru că, într-adevăr, s-ar putea spune că teatrul romantic în general este un teatru al idealurilor superioare, al acţiunilor generoase, al nobleţei sufleteşti. Dramaturgul romantic manifestă un interes pentru marile idealuri ale omenirii : libertatea naţională a popoarelor, dreptatea socială pentru cei asupriţi, sentimentul de solidaritate şi de ajutor al celor oropsiţi. De aici, elogiul spiritului de abnegaţie, al puterii de sacrificiu, mai ales pentru o cauză comună. Dramaturgul romantic ţine să aducă — şi aduce efectiv faţă de predecesori — un plus de cunoaştere a realităţii. De obicei, drama romantică este o dramă istorică (uneori cu subiecte luate chiar din legendă). Dar, pe lîngă o evocare apropiată a trecutului, adresa la fapte şi situaţii contemporane rămîne permanent în intenţia autorului. Legată de evocarea trecutului este şi atenţia deosebită care apare acum pentru pitorescul cadrului şi pentru adevărul istoric al costumului, chiar dacă aceste preocupări de adevăr în detalii nu ajung pînă la a realiza şi adevărul psihologic, autentic, al personajelor.

Dramaturgul romantic urmăreşte să realizeze o imagine cît mai completă a realităţii. Pentru aceasta, el pretinde dreptul de a amesteca genurile, de a îmbina elementul dramatic cu cel comic, aşa cum se întîmplă şi în viaţă. De asemenea, piesa trebuie să fie eliberată de tirania regulilor celor trei unităţi. Astfel, o piesă poate cuprinde acum nu numai o singură acţiune, ci două sau chiar trei acţiuni paralele ; acţiunea piesei se poate desfăşura nestingherită în diferite locuri, iar ca timp, poate cuprinde fapte petrecute de-a lungul mai multor zile sau chiar a cîtorva ani.

În schimb, acţiunea piesei romantice este condusă de autor în mod arbitrar spre deznodăminte surprinzătoare, de efect patetic, sentimental. Acţiunea nu este condusă raţional, de o logică a caracterelor, pentru că înseşi caracterele nu sînt nişte firi raţionale, ponderate. Personajele romantice sînt oameni pasionali, temperamente înflăcărate, vulcanice, cu reacţii neaşteptate, capabili de un eroism sublim, sau alţii, dimpotrivă, de ticăloşiile cele mai oribile. Adeseori aceste personaje rămîn adevărate simboluri, idei personificate ale autorului. Aceasta înseamnă, pe de-o parte că personajele vor căpăta o enormă putere de convingere asupra spectatorului, pe calea

Scanned with OKEN Scanner

afectivă, capabile fiind să electrizeze uneori publicul ; pe de altă parte, modul de a concepe personajele ca niște idei personificate duce la simplificarea lor, rămînînd ca ele să fie prezentate pe o singură dimensiune, sărac construite, fără complexitate, deci în detrimentul „adevărului" lor. Totodată, în scopul de a obține un efect teatral cît mai puternic, autorul romantic le grupează antitetic, în două tabere opuse : adeseori, însăși în structura lor sînt tratate — de obicei cu o slabă motivare psihologică — ca fiind împărțite între două porniri sau trăsături sufletești opuse.

În sfîrșit, ca mod de exprimare, teatrul romantic preferă monologurile ample și tiradele eroice sau sentimentale de efect. Expresia preferată este lirismul. Stilul este foarte bogat în tropi, chiar încărcat cu simboluri, metafore, comparații, antiteze, personificări, repetiții — un stil de efect.

Aceste caracteristici proprii teatrului romantic le întîlnim în dramele lui **Al. Dumas** *(Henri III, Antony)*, în capodopera *Chatterton* a lui A. de Vigny care, dînd primele traduceri din Shakespeare în limba franceză, a pregătit calea teatrului romantic ; și în dramele lui A. de Musset *Andrea del Sarto* și *Lorenzaccio* (Musset fiind și autorul unor grațioase și fermecătoare comedii).

Figura reprezentativă însă a dramei romantice franceze este Victor Hugo.

V. Hugo dramaturg

Ideile generoase proprii întregii sale opere străbat și creația dramatică a lui Hugo, creație începută la vîrsta de 25 de ani, cînd tînărul scriitor publică *Cromwell*, — o dramă nu prea reușită, dar precedată de o amplă prefață, devenită imediat primul manifest al teatrului romantic francez. Peste doi ani Hugo termină următoarea sa dramă, *Hernani*, jucată la începutul anului 1830.

Premiera piesei a rămas o dată importantă în istoria teatrului, prin faptul că autorul rupea definitiv cu formula clasică, ducînd teatrul pe un drum nou. Se întîlneau aici toate caracterele teatrului nou, romantic (reluate apoi de dramaturg și în următoarele sale drame : *Marion Delorme, Regele petrece, Lucreția Borgia, Marie Tudor, Angelo din Padova, Ruy Blas,* sau în *Burgravii*) și anume : intrigă complicată plină de peripeții și surprize, rol important acordat „fatalității", personaje ridicate la rang de simbol, evocare colorată a cadrului pitoresc, preferințe pentru antiteze de efect, exaltarea unor pasiuni puternice și, în fine, o forță lirică copleșitoare — începînd cu grandoarea viziunii epice și pînă la farmecul unei imagini sau al unui cuvînt.

Tipică pentru dramaturgia lui Hugo rămîne *Hernani.*

Drama desfăşoară, rînd pe rînd, motivul onoarei, al generozităţii, al ospitalităţii sacre, al geloziei şi, mai presus de toate, al iubirii. Tînăra dona Sol este iubită de trei bărbaţi : de bătrînul său tutore, don Ruy Gomez, care ar vrea să se căsătorească cu ea ; de regele don Carlos şi de banditul Hernani. Dona Sol însă îl iubeşte pe acesta din urmă. În realitate, brigandul Hernani este un nobil proscris (tema preferată a dramaturgului în primele sale piese este apărarea unui proscris împotriva asupritorilor) — în felul acesta Hernani devenind un tip caracteristic de erou romantic în conflict cu o societate nedreaptă. Într-o împrejurare cînd s-ar fi putut răzbuna contra regelui (care, pe lîngă că îi era rival, mai era vinovat şi de uciderea tatălui celui proscris), Hernani totuşi îi cruţă viaţa, după care, organizează o conspiraţie contra regelui. Don Carlos urma să fie lovit în momentul încoronării lui ca împărat (aici se înserează marele monolog al lui Don Carlos, în care se percep clar accente populare, antiregaliste, ca un ecou al stării de spirit din Franţa din timpul restauraţiei Burbonilor). Conjuraţii însă, în frunte cu Hernani, sînt descoperiţi, arestaţi şi . . . iertaţi ! Aceasta, pentru că un personaj romantic trebuie să aibă reacţii surprinzătoare (nefireşti din punct de vedere artistic, nemotivate psihologic, neverosimile).

Se dovedeşte acum, că brigandul Hernani în realitate e un „grande de Spania". Îşi recapătă deci titlul, averea, şi — cu învoirea neaşteptată a împăratului — urmează să se căsătorească cu dona Sol. — Din nefericire însă, viaţa lui Hernani aparţine — potrivit codului cavaleresc — lui don Ruy Gomez, din ziua cînd acesta l-a salvat de urmăritorii lui Don Carlos, ascunzîndu-l în casa sa, aşa cum îi poruncea inviolabila lege a ospitalităţii. În seara nunţii, un sunet de corn îi aminteşte lui Hernani de jurămîntul dat binefecătorului său. Dar Hernani şi dona Sol preferă să moară decît să se despartă, şi se otrăvesc. Văzînd tragedia pe care el a cauzat-o, don Ruy Gomez se sinucide şi el.

Finalul dramei *Hernani* — ca şi finalul celorlalte drame ale lui Hugo — emoţionează prin patosul suferinţelor, dar şi prin frumuseţea morală a celor două personaje principale. Victor Hugo — chiar dacă i se pot reproşa pe drept cuvînt unele exagerări de ton şi deficienţe de construcţie a pieselor, chiar dacă nu are calităţile pe care le dovedesc cei mai mari dramaturgi ai lumii — este totuşi un grandios poet, înzestrat cu o deosebită forţă de evocare. Şi este, mai ales, un om de o rară generozitate sufletească. De aceea teatrul său rămîne un teatru al marilor elanuri pasionale şi al unora dintre cele mai nobile aspiraţii morale.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul italian* ★

1
AMBIANȚA POLITICĂ ȘI PARTICULARITATEA ROMANTISMULUI ITALIAN
2
MANZONI
3
LEOPARDI
4
CARDUCCI

Ambianța politică și particularitatea romantismului italian

1

Curentul romantic va fi fundamentat și se va desfășura într-o Italie care — unificată relativ pentru un timp sub dominația franceză — era acum, după căderea lui Napoleon, din nou fărîmițată. Nordul țării era (cu excepția Piemontului) sub stăpînire austriacă, în timp ce în centru și în sud papa și regele Neapolului se menținеau cu ajutorul trupelor de mercenari elvețieni. Dominația austriacă este acum mai odioasă ca oricînd. Intelectualii liberali conspiră în societăți secrete, dintre care cea a Carbonarilor se va extinde în toată Italia. Ei sînt suspectați, urmăriți, arestați — cum s-a întîmplat cu **Silvio Pellico** (închis zece ani), autorul romanului de mare succes prin delicatețea, intimismul, simplitatea și sentimentalismul său, *Închisorile mele* (1832).

Aspirațiile țării asuprite își găsesc expresia în noua literatură, în romantismul care în Italia capătă un profil atît de diferit de cel al altor țări și un caracter atît de net politic, încît unii istorici literari italieni neagă pur și simplu existența unui „romantism italian". În realitate, romantismul italian devine o afirmare energică a conștiinței naționale, urmărind să pună emoția artistică trezită de opera literară în serviciul educației patriotice. În manifestul noului curent (scrierea lui G. Berchet, din 1816) se prescrie poeziei să respingă regulile rigide și temele tradiționale, pentru a trata sentimente într-un mod accesibil tuturor cititorilor, în scopul de a înnobila inimile și a ameliora soarta omenirii. Influențele preromanticilor și romanticilor din afara țării există, dar sînt recepționate în sensul inte-

Scanned with OKEN Scanner

reselor patriotice locale ; cît despre o întoarcere la fantasticul sau legendarul medieval, nu putea fi vorba în această țară de vii și puternice tradiții clasice.

Manzoni

Figura cea mai proeminentă a romantismului italian este poetul, dramaturgul, romancierul și criticul **Alessandro Manzoni** (1785—1873).

Dramaturgul Manzoni scrie drame romantice cu subiecte din epoci ale istoriei italiene care oferă asemănări cu situația contemporană a țării subjugate. Prefața primei drame, *Contele de Carmagnola* (1820), adevărat manifest al teatrului romantic, apare cu 7 ani înaintea prefeței la *Cromwell*.

Poetul Manzoni este autorul *Imnurilor sacre* (1812—1822), în care apărătorul religiei caută sensul democratic al libertății, egalității și fraternității, izbutind — deși pornește de la premise retrograde — ca în motivele sociale să exprime idei progresiste burghezo-democratice. În celebra sa odă *Cinci Mai* (1821) — tradusă și de Goethe — poetul evocă, în figura lui Napoleon, pe omul de acțiune asupra căruia odinioară se concentraseră toate speranțele de eliberare ale popoarelor. Criticul Manzoni, trasînd drumul romantismului italian, precizează (în scrisoarea către D'Azeglio, 1823) că literatura trebuie să-și propună *„utilul ca scop, adevărul ca subiect și interesantul ca mijloc"*. De aceea, în legătură cu acest scriitor romantic, la care totuși facultatea rațională predomină asupra imaginației, Goethe afirmă că *„Romantismul este un gen morbid, cu excepția romantismului lui Manzoni"*. Și, asemenea lui Manzoni, ceilalți romantici italieni vor fi pătrunși de reminiscențe clasice, vor fi mai puțin exaltați și vor scrie într-o formă mai îngrijită.

Fără să participe direct la acțiunile politice ale patrioților italieni, ținut fiind tot timpul sub observație de poliția austriacă, Manzoni este în schimb autor al unor opere de mare ecou, interpretate ca expresie a tendințelor libertare ale poporului italian. Printre aceste opere, locul întîi îl deține romanul *Logodnicii* (1825—1827), cel mai de prestigiu roman al literaturii italiene.

> „Subiectul este plasat în Lombardia între anii 1628—1630 — scrie autorul unui prieten — cînd condițiile sociale deveniseră într-adevăr insuportabile ; cea mai arbitrară guvernare îmbinată cu monarhia feudală, legislația cea mai ciudată, o ignoranță completă, clase sociale cu interese opuse, fapte puțin cu-

noscute însă înregistrate în scrieri demne de crezare, o ciumă care făcea să izbucnească cele mai mari nelegiuiri, cele mai absurde superstiţii, dar şi virtuţile cele mai afectuoase".

Subiectul deci era ales cu o intenţie politică precisă : evocarea epocii de dominaţie spaniolă din secolul XVII viza dominaţia habsburgică contemporană.

Evocarea se desfăşoară în jurul povestirii de dragoste a tinerilor ţesători logodiţi, Renzo şi Lucia, a căror căsătorie este împiedicată de atotputernicul şi imoralul senior Don Rodrigo, ordinelor căruia i se supune fricosul preot don Abbondio. Tinerii fug din sat ; Lucia se ascunde într-o mănăstire, de unde este predată unui senior (prieten al lui Don Rodrigo), cîştigat pînă la urmă de nevinovăţia fetei pe care o eliberează ; Renzo, răzvrătit contra feudalilor abuzivi, e arestat, scapă, se îmbolnăveşte de ciumă, la fel ca Don Rodrigo şi Lucia, pentru ca logodnicii apoi să se vindece şi, după ce seniorul Rodrigo moare, Don Abbondio să-i unească prin căsătorie.

Romanul *Logodnicii* îl arată pe Manzoni iubind poporul şi apărîndu-l de pe poziţiile formelor tradiţionale ale vieţii sociale şi politice, susţinîndu-i interesele împotriva ipocriziei clericale şi a abuzurilor feudale. Dotat cu o rară forţă de pătrundere psihologică, Manzoni creează (în afara unor apariţii stranii, de factură romantică, sau a idealizatei Lucia) figuri de o remarcabilă consistenţă, ca Renzo, sau ca ţăranca Agnese, mama Luciei, sau ca Rodrigo, care aduce cu sine mentalitatea şi practica unei întregi clase ; sau foarte originala, populara şi subtil-studiata figură a lui don Abbondio. Alături de Boccaccio, Manzoni poate fi considerat cel mai viguros creator de caractere din întreaga literatură italiană.

Multe figuri sînt luate, integral sau parţial, din istorie. Creînd figura stareţei, Manzoni îşi aminteşte desigur şi de *Călugăriţa* lui Diderot. La Walter Scott, Manzoni a găsit, în afara genului definitiv constituit de roman istoric, anumite personaje şi procedee. Dar el duce genul romanului istoric mai departe, printr-o mai scrupuloasă exactitate istorică, în special în ce priveşte adevărul structurii caracterelor, printr-o preocupare insistentă de proporţie, de ordine, de verosimil, de firesc, de adevăr. Alături de substanţialele analize psihologice, paginile de descriere a Milanului în timpul teribilei molime rămîn în literatura universală adevărate pagini de antologie care alături de stilul său simplu, spontan, popular, fac din Manzoni unul din cei mai desăvîrşiţi prozatori italieni.

Intrînd încă din momentul apariţiei în circuitul literar european (chiar în anul următor apariţiei, însuşi Walter Scott dă o imitaţie a *Logodnicilor* în *Frumoasa din Perth*), romanul lui Manzoni — în care patrioţii italieni

Scanned with OKEN Scanner

au văzut o aluzie polemică la adresa guvernului austriac — s-a bucurat de o extraordinară popularitate în Italia, pentru căldura atitudinii sale democratice, pentru sensul de rezistență contra violențelor ocupației străine pe care-l comunica cititorilor o dată cu certitudinea triumfului final al dreptății, pentru dragostea sa de popor, de libertate și de patrie.

Leopardi

3

Momentul istoric italian reflectat într-un mod viguros și optimist în scrierile lui Manzoni s-a reflectat dramatic, deprimant și pesimist în opera poetului **Giacomo Leopardi** (1798—1837).

Născut într-o familie de aristocrați cu vederi reacționare, Leopardi se desparte curînd definitiv de acest mediu, părăsește casa părintească, devine voltairian și liberal, simpatizează cordial cu mișcarea carbonarilor și, în primele sale poeme (*Către Italia, La monumentul lui Dante,* 1818) deplînge soarta patriei sub dominația napoleoniană :

O, patrie, văd ziduri vechi, văd arce,
columne, statui, turnuri solitare
ce le-au nălțat cîndva străbunii,
dar nu văd gloria de altădată (. . .)
Bicisnică și dezarmată,
ți-arăți azi fruntea goală și gol pieptul
Vai ! cîte răni, cît sînge, ce paloare !
Ah ! jalnică-mi apari, tu, prefrumoaso !

Ajungînd însă în curînd la formula sa poetică definitivă — caracterizată prin acea duplicitate a gîndirii care atacă răul contemporan dar în condițiile guvernării reacționare nu vede o ieșire din contradicțiile vieții contemporane, — Leopardi devine un filozof al desperării. Suferinței sincere a patriotului i se adaugă sentimentul durerii universale, ideea că suferința este inerentă omenirii. Poetul se consideră, metaforic, o *Pasăre a singurătății* :

Din înălțimea turnului străvechi,
tu, pasăre stingheră, în cîmpie
cobori cîntînd pînă ce ziua moare (. . .)
petrecerile le-ocolești
și nu te-mbie nici o bucurie (. . .)
Vai ! cît de mult se-asemuiește
cu viața ta viața mea !

Scanned with OKEN Scanner

În culegerile sale (*Canzone şi versuri*, 1824, *Cîntece*, 1831) poetul generalizează suferinţa sa individuală — agravată de boală şi de o infirmitate — şi a patriei, extinzînd-o asupra întregii lumi, considerînd viaţa ca fiind inevitabil predestinată durerii. Duşmanii omenirii sînt inexorabilul Destin şi dușmănoasa Natură, împotriva cărora omul trebuie să lupte, deşi omul rămîne iremediabil lipsit de posibilitatea unei prietenii sau a unei iubiri sincere, definitiv sortit suferinţei, în toate locurile şi în toate epocile. Împotriva gînditorilor francezi catolici care predicau optimism şi împăcare (De Maistre, Lamennais), în poemul amplu *Grozama sau floarea pustiului* — tradusă parţial în româneşte de P. Cerna — Leopardi desfăşoară spectacolul durerii universale, determinat de vitrega Fire, împotriva căreia oamenii ar trebui să se unească într-o fraternitate de într-ajutorare, care ar putea genera o nouă şi adevărată civilizaţie :

Aici, pe stearpa creastă
a groaznicului munte nimicitor — Vezuviul,
pe care nu-l înveseleşte
nici un alt arbore ori altă floare (. . .)
Priveşte-aici, aici te oglindeşte,
o, veac trufaş şi tîmp —
tu ce pe veci te-ai abătut din calea
pe care înainte
şi pînă-n vremile din urmă,
ţi-o arăta gîndirea renăscută (. . .)

Şi tu, mlădia mea grozamă,
cu crîngurile-ţi parfumate
împodobind aceste sterpe cîmpuri,
îţi vei afla curînd sfîrşitul
subt apăsarea nemiloasă
a focului ce fierbe sub pămînt.

(trad. de L. Sebastian)

În fine, această filozofie a deznădejdii este dezvoltată filozofic în cele 25 de meditaţii intitulate *Mici opere de morală* (1827).

Considerînd critic ideologia religioasă, cunoscînd bine filozofia materialistă a enciclopediştilor, Leopardi însă este sceptic faţă de sensul burghez dat progresului ; şi cu toate că poetul suferă el însuşi din cauza suferinţei poporului italian, el se ţine departe de lumea poporului. Această izolare mîndră în singurătate imprimă poeziei sale accentele dramatice de pesi-

Scanned with OKEN Scanner

mism, care au făcut din Leopardi unul din cei mai mari poeți europeni ai durerii, cîntat de Musset poetul *Nopților* și prețuit de spiritul tenebros, desperat, al lui Schopenhauer.

Carducci

4

În jumătatea a doua a secolului, aspectul literaturii italiene este schimbat : Italia este (începînd din 1848) mai puternic angajată în lupta care se va termina (1870) cu unificarea țării întregi.

Marele poet al acestei grele și mărețe perioade, numită *Risorgimento*, în același timp și unul din cei mai mari poeți italieni ai epocii moderne, a fost **Giosuè Carducci** (1833—1907),

Spirit raționalist, revoluționar, antimonarhic și anticlerical, Carducci este un temperament violent, a cărui satiră lovește în papa ca și în egoiști, în Napoleon al III-lea ca și în lași. Poet politic, el evocă trecutul grandios al Romei republicane sau convulsiunile Revoluției Franceze. Cîntăreț al luptelor lui Garibaldi, al patriei, al dreptății, al energiei, al libertății, al acțiunii, fără a se retrage în visul evaziv sau în neputința melancoliei, Carducci (premiul Nobel, 1906) a exercitat o mare influență asupra tineretului italian (a fost și profesor la universitatea din Bologna și unul din cei mai pătrunzători critici literari italieni).

Printre cele mai cunoscute poeme ale sale, *Imnul către Satan* (1863) este o exaltare a raționalismului și materialismului, a libertății și progresului, împotriva obscurantismului, pasivității și oricărei forme de oprimare :

Ție, al firii
Principiu imens,
Materie, spirit,

Precum uraganul
Suflînd peste zare :
Popoarelor, trece
Satana cel mare,

Binefăcătorul,
Din loc în loc
Pe neînfrînatul
Lui car de foc.

Salut, o, Satana,
A rebeliunii
Forță, victorie
A rațiunii !

Imnul este inclus în culegerea *Levia Gravia* (1861—1867), căreia i-a urmat *Iambi și epode* (1867—1872), culegere de poezii eminamente politico-sociale, pentru ca în celebrele *Ode barbare* (1877—1889) să exalte valorile morale păgîne ale clasicismului antic, împotriva decepționismului romanticilor

Scanned with OKEN Scanner

ca și împotriva resemnării misticismului, ascetismului, idealismului, slăbiciunii, propagate de creștinism. Amintirea vechii Rome, a piesajului italic („*La izvoarele Clitumnului*"), sau patriotica glorificare a Italiei, ca și poemele de inspirație personală : preamărirea lui Garibaldi :

El îi conduce ... Tăcut, călărește
Singur în fruntea cetelor lui ...
Jur-împrejur, triste și reci,
ceruri, pământ sînt toate ca plumbul.
(...) Astăzi Italia te-adoră. Te cheamă
Roma cea nouă drept Romulus nou.
Urcă, divinule, fie tăcerea
morții departe de fruntea ta !

Sau pioasa cinstire a memoriei lui Shelley :

O, inimă-ntre inimi ! Vezi, soarele, frate drag
în raza lui te-nveșmîntă, sărmană inimă mută !

Și freamătă pinii verzi în suflul puternic al Romei ...
Tu, unde ești ? Unde ? Poet al lumii eliberate,
Tu, unde ești ? Unde ? M-auzi ? Dar peste ziduri, departe
în cîmpul gol, departe, privirea mea umedă fuge ...

Totul este realizat într-o formă ce ține să impresioneze prin grandoare, forță, măsură și armonie clasică. Prin aceste virtuți poetice asociate unei înalte ținute morale, Carducci a dominat incontestabil poezia Italiei timp de o jumătate de secol, în eroica epocă a Risorgimentului.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul rus* ★

1
PERIOADA PREGĂTITOARE
2
ROMANTISMUL: CADRUL ISTORIC ŞI LITERAR
3
PUSKIN
4
LERMONTOV

Perioada pregătitoare

Secolul al XVIII-lea este, şi în literatura rusă, perioada în care se înregistrează în primul rînd o vizibilă influenţă a clasicismului francez, deşi formele literare clasice ale căror modele le-au dat marii scriitori francezi au — în teme, în concepţie, în atitudine, în detalii concrete — un conţinut derivat din experienţa şi realităţile naţionale ruseşti. Astfel sînt tragediile lui **A. V. Sumarakov** (1718—1777), odele patriotice şi religioase ale lui **M. V. Lomonosov** (1712—1765), sau, ceva mai tîrziu, fabulele imitate după La Fontaine, dar localizate, precum şi comediile de inspiraţie molierească ale lui **I. A. Krîlov** (1768—1848).

În acelaşi timp, perioada respectivă înregistrează şi pătrunderea în literatura rusă a ideilor politice şi sociale, intelectuale şi morale, ale „secolului luminilor" francez. În această privinţă, momentul cel mai important îl marchează **A. N. Radişcev,** (1749—1802), a cărui *călătorie de la Petersburg la Moscova"*, inspirată ca formă din *„Călătoria sentimentală"* a lui Sterne, rămîne în acelaşi timp un patetic documentar asupra realităţilor şi stării de spirit din Rusia epocii, o vehementă satiră, un cald apel la umanitate şi — prin oda „Libertatea", inserată aici — un moment poetic de elevat patriotism.

Secolul al XVIII-lea este şi epoca de penetrare în literatura rusă a atitudinilor, temelor şi motivelor romantismului occidental, epoca în care sînt mult reprezentate melodramele lui A. von Kotzebue şi sînt traduse — în primele decenii ale veacului următor — operele lui Chateaubriand sau W. Scott, ale poeţilor preromantici englezi şi ale celor germani. Reprezentanţii curentului „sentimentalist" — poeţii şi prozatorii Derjavin, Karamzin, Jukovski — îşi vor continua activitatea în primele decenii ale secolului al XIX-lea, numele lor înscriindu-se astfel în cadrul romantismului rus.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul : cadrul istoric și literar

2

N. M. Karamzin (1766—1826), fondator al curentului sentimentalist în literatura rusă, și-a scris *Scrisorile unui călător* și nuvelele *Sărmana Liza* și *Natalia, fiica boierului* sub influența, măcar formală, a lui Sterne și Richardson, dar introducînd aici sinceritatea confesiunii personale, fond istoric național, elemente de pitoresc local și — cel dintîi în literatura sa — un profund sentiment al naturii. Cam în același timp, **V. A. Jukovski** (1783—1852) traduce mult din Schiller și Goethe, din Byron și Uhland, prelucrează celebra elegie a lui Gray și balada *Lenore* a lui Bürger, îndrumînd — prin asemenea traduceri și mai ales prin exemplul operelor sale originale — inspirația poeților contemporani înspre registrul melodic al melancoliei, spre tradiții folclorice și forma poeziei populare, precum și spre specia baladei, pe care el o va introduce în literatura țării sale.

Dar starea de lucruri din Rusia celui de-al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, evenimentele grave petrecute în acest timp au dat anumite caractere noi fizionomiei literaturii epocii. Entuziasmul patriotic din perioada invaziei napoleoniene și a victoriei din 1812 a impulsionat, în continuare, redeșteptarea conștiinței politice libertare și a celei sociale democratice. Împotriva despoticei autocrații țariste și totodată în scopul abolirii iobăgiei, se creează o întinsă rețea de societăți politice secrete. Conspirația culminează cu „răscoala decembriștilor" (1825), înăbușită cu ferocitate de țarul Nicolae I. Urmează numeroase răscoale țărănești, dar și o crudă perioadă de represiune, cu repercusiuni, bineînțeles, și asupra vieții literare. „Greu și-ar putea cineva închipui astăzi la ce robie era supus în orice clipă și pretutindeni scrisul. Orice literat avea mereu impresia că este tratat ca un contrabandist". Astfel vorbește Turgheniev despre această epocă, în care și-au desfășurat activitatea și cei doi mari romantici ruși : Pușkin și Lermontov.

Pușkin

3

A. S. Pușkin (1799—1837) aparținea unei vechi familii nobile, fără însă ca viitorul poet să cultive cu orgoliu sentimentul apartenenței la casta aristocratică :

Hrisoave vechi am o mulțime
Cu stema mea. Dar n-am de-a face
Nimic cu noua nobilime.

Scanned with OKEN Scanner

În mediul familial îi întîlneşte des pe Karamzin, Jukovski, Krîlov. La colegiu citeşte cu pasiune enciclopediştii francezi, se entuziasmează de ideile liberale, revoluţionare, apoi leagă prietenii cu membrii notorii ai mişcării decembriste. Oda „Libertatea", scrisă la 18 ani, abordează o linie ideologică pe care poetul şi-o va menţine pînă la sfîrşit :

O, tu, nelegiuit despot !
Cum mai urăsc a ta domnie !
Pieirea ta, cu prunci cu tot,
Eu o privesc cu bucurie.

Pecetea blestemului greu
O văd pe fruntea ta popoare,
Tu, monstru-al ăstei lumi sub soare,
Mustrare pentru Dumnezeu !

În aceeaşi perioadă se cristalizează în creaţia sa poetică cealaltă constantă ideologică — imperativul dreptăţii sociale, cu patos exprimat în poezia „Satul" :

Aicea, trupuri stoarse, lovite, vlăguite,
Robi se tîrăsc cu frunţile smerite
În brazdele stăpînului hain.
Aicea îşi duc jugul cel greu pînă la groapă,
Nădejdea neştiind-o, avîntul ne-ndrăznind . . .

Asemenea versuri, precum şi numeroasele epigrame împotriva ţarului şi puternicilor zilei, îi atrag o primă condamnare la exil, mai întîi în regiunea Caucazului. Este epoca în care Puşkin (după ce îşi afirmase predilecţia pentru explorarea tradiţiilor populare în poemul epic *Ruslan şi Ludmila,* 1820) scrie cunoscutele poeme „meridionale", de factură romantică byroniană : *Prizonierul din Caucaz* şi *Fîntîna din Bakcisarai,* apoi *Ţiganii.* Sînt poeme epice de dimensiuni ample, în care însă elementul narativ este permanent şi net dominat de cel liric, — fie că este vorba de lirismul fermecătoarelor descrieri de natură, sau de lirismul confesiunii sentimentelor cele mai intime ale poetului. Desigur, se întîlnesc aici (şi, într-o anumită măsură, vor mai persista) scheme, analogii, afinităţi, tipuri, motive byroniene ; pentru Puşkin, Byron rămîne poetul care crease tipul omului modern, al eroului romantic frămîntat de preocupări şi nemulţumiri, de nelinişti şi aspiraţii contradictorii. Temperamental însă Puşkin era deosebit

Scanned with OKEN Scanner

de Byron : optimist şi viguros, mai sobru şi mai echilibrat, lipsit de poza teatrală, de morbiditatea şi egocentrismul autorului lui *Childe Harold* şi al lui *Manfred*. Melancolia însăşi are la Puşkin ceva stenic :

Trec norii veşnic călători şi se topesc ;
Stea tristă, stea a serii, te privesc.
Tu poleieşti cu raza-ntinderi ofilite,
Golfu-adormit şi stînci cu steiuri înnegrite.
Lumina slabă ce-o privesc lucind pe cer
Trezeşte-n mine gînduri adormite ieri (. . .)
Acolo-n munţi, visam iubiri domoale,
Trecînd pe ţărmul mării, în gînduri cufundat . . .

Eliberarea de sub influenţa byroniană s-a efectuat prin studiul pasionat al istoriei, tradiţiilor, legendelor ruseşti. Puşkin transpune în versurile sale — cu un perfect simţ al folclorului — basme şi motive populare, iar în amplele poeme *Poltava* şi *Călăreţul de aramă* evocă, maiestuos şi cu o rară intuiţie artistică momente mari din istoria patriei sale. În aceeaşi serie se înscrie şi *Boris Godunov*, intitulată de poet „tragedie romantică".

Puşkin dramatizează aici un episod caracteristic epocii de dezagregare politică a feudalismului şi de formare a absolutismului ţarist, prezentînd pe uzurpatorul ucigaş Boris care, lipsit de sprijinul poporului său, se va prăbuşi el însuşi în faţa noului uzurpator. Impresia de forţă pe care o lasă această operă se datoreşte mai întîi faptului că Puşkin face ca cititorul să resimtă permanent prezenţa maselor populare, asemenea lui Shakespeare în dramele sale istorice (a căror amintire e vizibil proaspătă la dramaturgul rus), apoi, datorită înţelegerii sensurilor politice şi morale ale epocii istorice evocate aici. În sfîrşit, piesa impresionează prin construcţia psihologică complexă a eroului principal, prin tragismul unei conştiinţe pătate de crimă, zdruncinate de gîndul înstrăinării sale de popor şi deci inevitabil destinat unei prăbuşiri totale.

Originalitatea geniului lui Puşkin se afirmă şi în romanul în versuri *Evgheni Oneghin*. Protagonistul, de o factură morală asemănătoare altor eroi romantici (René, Adolphe, Childe Harold etc.), este însă o creaţie originală.

Tînărul egoist, sceptic şi plictisit de viaţă, care refuză dragostea candidei Tatiana şi îşi ucide în duel prietenul, pentru a se îndrăgosti — prea tîrziu însă — de Tatiana, acum căsătorită, era o figură în care generaţia lui Puşkin s-a recunoscut pentru că Oneghin era o figură desprinsă din viaţa socială şi din realităţile morale ale mediului şi epocii lui Puşkin, mo-

Scanned with OKEN Scanner

tiv pentru care romanul este considerat, în literatura rusă, prima etapă spre realism.

Lirismul lui Puşkin este senin, solar, de o „spontaneitate plină de frăgezime şi de inspiraţie", cum îl aprecia Eminescu : Claritatea liniilor şi luminozitatea tonurilor apare şi în descrierea de natură :

Îşi scoate codrul măştile-aurii,
Se lasă geru-n cîmp ca o mantilă.
Lumina zilei iese parcă-n silă
Ascunsă după piscuri fumurii . . .

Bogate în senzaţii, dense în sentimente şi limpezi în peisajul stărilor sufleteşti sînt şi elegiile :

Dar viaţa nu vreau, o, prieteni, s-o sfîrşesc,
Vreau să trăiesc, să sufăr, să gîndesc.
Ştiu, bucuria-mi va surîde încă
Prin zbucium şi nelinişte adîncă,
Şi iar din cupa armoniei voi sorbi.
Imagini, lacrimi îmi vor slobozi,
Şi toate, peste tristu-mi soare-apune
Ultimu-i zîmbet dragostea-şi va pune.

Asupra contemporanilor şi a urmaşilor săi, opera lui Puşkin a acţionat în primul rînd prin acele valenţe de înaltă umanitate, pe care însuşi poetul a ţinut să le sublinieze :

Am deşteptat în inimi, cu lira-mi, bunătatea,
De-aceea de popoare mult timp voi fi iubit.
În veacul meu cel crîncen slăvit-am libertatea
Şi mila pentru cel lovit.

Lermontov

Mihail Lermontov (1814—1841), al doilea mare romantic rus, este prin excelenţă un temperament melancolic, asupra căruia Byron a avut o puternică influenţă, mărturisită de însuşi poetul rus :

. . . Aş vrea s-ajung pe Byron ne-ntrecut !
Aveam o inimă şi-aceleaşi chinuri (. . .)

Ca el aspir spre-uitare, libertate,
Ca lui îmi bate inima de mult ;
Iubeam amurguri și-apele-nspumate
Și-al pămînteștilor furtuni tumult ;
Ca el, zadarnic caut astîmpărare,
Mînat de-un singur gînd mereu în larg.

O mare influență însă, mai ales morală, a exercitat asupra lui Lermontov poetul Pușkin. Poezia sa : „La moartea lui Pușkin" — vehement act de acuzare contra vulgarei societăți responsabile de tragicul lui sfîrșit, și totodată exaltată pledoarie pentru poezia înaltă — i-a atras un exil de un an în Caucaz, de unde a adus puternice impresii fixate apoi în poemele sale.

Lermontov este în primul rînd un liric sensibil la frumusețile naturii, asociate propriilor sale stări sufletești :

Cînd holdele de aur se leagănă în unde,
Și-n freamătul din crînguri zefirul trece iar,
Cînd pruna brumărie sub frunze se ascunde,
În liniști de livadă cu răcoros umbrar ;

Cînd stă scăldat în rouă un fir de lăcrămioară,
În alba dimineață sau roșul asfințit,
Și parcă mă salută, zîmbind întîia oară,
Din luminișu-n care-a încolțit ;

(. . .) Atuncea și furtuna din sufletul meu tace,
Atunci în fericirea din lume, cred și eu . . .

Asemenea lui Pușkin, Lermontov a cultivat și genul dramatic : *Mascarada* este un satiric tablou al înaltei societăți ipocrite și depravate care îl împinge pe erou la o absurdă crimă din gelozie. Romantismul dramei se afirmă prin violența pasiunii oarbe, prin tipul de factură byroniană a personajului strivit de fatalitate, și prin tonalitatea generală patetică a piesei. De asemenea, urmînd exemplul ilustrului său contemporan, Lermontov scrie și un roman, *Un erou al zilelor noastre*, al cărui protagonist, Pecio-rin, se inserează în tipologia „omului de prisos" frecventă în romantismul occidental și bogat reprezentată în literatura rusă (Oneghin, Rudin, Oblomov etc.).

Dar Lermontov este mai întîi autorul celor două ample poeme epico-lirice : *Novicele* („Mțîri") — poemul solitarului răzvrătit, aprins de nostalgia vieții libere, poem încărcat de sensuri personale intime ale autorului

Scanned with OKEN Scanner

— și în special *Demonul*, drama pasiunii și dorinței de a învinge solitudinea printr-o dragoste pentru o făptură pământească, prințesa georgiană Tamara, dorință pentru realizarea căreia Demonul nu ezită nici în fața unei crime. — Desigur că influențe sau analogii tematice și tipologice se pot găsi între *Demonul* și poeme ale lui Byron (*Cain*), Vigny (*Eloa*), Lamartine (*Căderea îngerului*), dar aparține absolut lui Lermontov fina intuiție artistică a fondului poetic al epicii populare naționale, capacitatea de a reda umanitatea personajelor și dramatismul situațiilor, precum și bogata, sugestiva paletă folosită de poet pentru a reda grandoarea peisajului alpin al Georgiei, decor străbătut de fantasticul zbor al Demonului :

Și nouri auriți în zare,
Plutind alene dinspre sud,
Îl însoțesc spre nord, spre mare ;
Iar stîncile ce-n grea grămadă,
În mreji de taine pirotesc,
Își pleacă frunțile să vadă
Cum valuri repezi licăresc !
Înalte turnuri de castele,
Din stînci privesc cumplit și treaz :
Sînt uriașe santinele
La poarta mîndrului Caucaz !

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul american* ★

1
AMBIANȚA EPOCII. W. IRVING ȘI F. COOPER
2
HERMAN MELVILLE
3
POEZIA: LONGFELLOW
4
E. A. POE.
5
WALT WHITMAN

Ambianța epocii. W. Irving și Cooper

1

În Statele Unite ale Americii, războiul pentru independență și respectiva Declarație din 1776 a adus libertate politică fostelor colonii engleze. Nu însă și un regim democrat. Plantatorii din sud, mari proprietari de sclavi, aplică un tratament flagrant inuman negrilor și populației băștinașilor indieni, în timp ce în nord, regiune mai dezvoltată industrial, exploatarea muncitorilor va duce în curînd la greve și răscoale. Situația este susținută și de o fiscalitate abuzivă, și de aparatul de stat corupt, și de o lege electorală care excludea de la vot marea majoritate a populației.

Multe din aceste realități își vor găsi reflectarea în literatură. Dacă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea literatura americană se află încă într-o fază de căutare a unei fizionomii proprii, a unei personalități dotate cu trăsături originale, o maturizare a ei și o afirmare pe plan de interes și la o scară de valori mondială începe o dată cu perioada romantică.

Washington Irving (1783—1859) este încă, sub raportul unei „originalități americane", debitor prozatorilor englezi (Goldsmith, Sterne); dar în operele lui — în primul rînd culegerea *Cartea de schițe* — realitatea cotidiană a oamenilor simpli este observată cu minuțiozitate, finețe și adevăr, un realism temperat de fantezie și de un delicat umorism, de o caldă sensibilitate și o accentuată nostalgie a trecutului.

James Fenimore Cooper (1789—1851), al doilea scriitor american, după Irving, de faimă mondială, este prin excelență un scriitor romanesc. Ceea ce îl caracterizează este o fantezie lipsită de simțul măsurii: de unde, neverosimilitatea caracterelor și a situațiilor, adesea senzaționale pînă la extravaganță (în romane istorice ca *Spionul*, în romanele de aventuri ma-

rine — *Corsarul roşu* — sau în cele dedicate luptei albilor contra indienilor, în care locul întîi îl ocupă *Ultimul mohican*). Nu i se poate însă nega forţa de evocare a naturii, sau farmecul care învăluie prezenţa unui personaj, reluat în toate romanele indiene, vînătorul Natty Bumppo.

2

Herman Melville

Herman Melville (1819—1891) este nu numai cel mai mare prozator romantic american, ci — prin capodopera sa *Moby Dick* — unul din cei mai importanţi scriitori ai epocii, pe plan universal.

Determinantă pentru natura literaturii sale a fost cariera sa de marinar, îndelungatele călătorii pe mări şi oceane. Îmbarcat pe o balenieră la vîrsta de 22 de ani, trăind un timp printre sălbatici, îşi transcrie impresiile şi experienţa trăită în romanele *Taipee* şi *Omoo* (1846, 1847) — cărţi de aventură, dar în primul rînd dovedind o rară sensibilitate descriptivă, precum şi o atitudine marcată de condamnare a cupidităţii „civilizatorului" alb şi a misionarilor (într-o altă carte polemica va fi îndreptată contra marinei militare americane).

Capodopera sa, romanul *Moby Dick* sau *Balena*, apare în 1851.

Nu este un roman de aventuri, ci o carte care creează un mit. O carte încărcată de simboluri şi transcriind o profundă, gravă, dramatică autobiografie spirituală, în momentele ei de mare tensiune, de criză. Pentru a preveni cititorul dintru-nceput asupra gravităţii sensurilor subtextului, Melville începe prin a da cîteva citate din *Biblie*, din Pliniu, Montaigne, Shakespeare, Hobbes, Milton, Pope, Cuvier, Goethe, Carlyle etc.

Materia epică este constituită din peripeţiile — narate în desfăşurări de amploare epică şi de intens dramatism — adunate în jurul vînătoarei balenei Moby Dick de către Achab, căpitanul balenierei Pequod. Structura alegorică a cărţii este imediat sesizabilă : baleniera este un adevărat microcosm, pe bordul ei se află oameni de diferite rase şi naţionalităţi ; personajele poartă nume biblice — fapt real, curent, în Noua Anglie, dar în acelaşi timp, sugerînd analogii biblice, contribuie la transpunerea în plan alegoric a povestirii.

Balena Moby Dick devine o făptură mitologică. În istoria culturii a fost adeseori tratată (în pictură, de pildă) ca un simbol al misterului naturii impresionante — simbol căruia Melville îi asociază acum un sens raportat la o mare dimensiune morală a omului : *„Iubesc toţi oamenii care se coboară în adîncuri. Orice peşte poate înota la suprafaţă, dar numai o balenă uriaşă poate coborî la o adîncime de opt sau nouă mii de metri"*. Moby

Dick este de culoare albă — culoarea palorii morții și a lințoliului, culoare care *„implîntă în noi, ca pe un pumnal, ideea neantului"*, culoare care ne dă *„presentimentul imensităților și al crudelor goluri ale universului"*. Universul balenei nu este doar cel acvatic, ci cuprinde și elementul solar, universul forței vitale, sălbatice și incomprehensibile. Simbol al forței și misterului naturii, Moby Dick apare și ca un vestitor al unei tainice și inexorabile atotputernicii.

În prezența ei, Achab care o înfruntă capătă dimensiunile hiberbolizate ale unui erou romantic : *„are într-adevăr ceva faustian în monomania sa eroică"* (R. Anzilotti) — ceva de angoasat, de posedat, de erou tragic, însingurat, înstrăinat de sine însuși, decis să se măsoare cu misterul lumii, vizînd absolutul (cf. Mayoux), pe care știința omenească nu i-l poate revela : *„Toate lucrurile vizibile, omule, nu sînt decît măști de carton... Pentru mine, balena albă e ca un zid, împins spre mine. Uneori mă gîndesc că dincolo nu e nimic... Impenetrabilitatea aceasta, iată ce urăsc!"*

Un sens de profundă umanitate este incorporat viziunii oceanului — imens, misterios și teribil, sediu (metaforic vorbind) al terorilor inconștientului : *„Precum acest îngrozitor ocean înconjoară din toate părțile pămîntul înverzit, tot așa în sufletul omului se află o insulă Tahiti numai pace și bucurie, dar încercuită de toate terorile vieții cunoscută doar pe jumătate..."*

De o rară bogăție de sensuri și de o emoționantă umanitate, această capodoperă a literaturii universale este în același timp un roman și un eseu filozofic : cartea prin care Melville urmărește — după propria sa mărturisire — să realizeze *„o realitate mai înaltă decît aceea care se putea găsi în viața reală"*.

Poezia : Longfellow

Henry Wadsworth Longfellow (1807—1882), poetul romantic american de mare popularitate, autor a numeroase opere originale și traduceri, rămîne în literatura universală ca autorul *Cîntării lui Haiavata* (1855).

Este, potrivit intenției autorului cel puțin, un poem epic, conceput de Longfellow în urma lecturii epopeii finlandeze *Kalevala* și în ambianța spirituală creată de romanele cu indieni ale lui Fenimore Cooper. Adresa moral-educativă este subliniată de poet încă din primul cînt :

Voi, ce-n inima curată
Ați păstrat credința-n fire,
Și încrederea că omul

Poartă-n suflet bunătate ;
Voi, ce ştiţi că totdeauna
Inima de om cunoaşte
Îndoială şi durere,
Bîjbîiala-n întuneric
Şi avînturi spre dreptate,
Ascultaţi-mi povestirea
Ce-o închin lui Haiavata !

Elaborată după o perioadă de serioasă informare istorică, etnografică şi folclorică asupra indienilor aborigeni, *Cîntarea lui Haiavata* este însă un poem în care predomină net valorile lirice. Faptele vitejeşti ale legendarului erou indian (uciderea Marelui Nisetru sau a vrăjitorului — „Duhul rău al bogăţiei") sînt reduse în raport cu faptele sale înţelepte şi generoase (Haiavata născoceşte scrisul, leacurile contra bolilor, dăruieşte omenirii hrana de bază, porumbul), în raport cu frumuseţea domoală a evocării unei vieţi patriarhale, cu farmecul cu care se introduce în povestire la tot pasul elementul miraculos, cu animizarea elementelor naturii, cu sentimentul de fraternizare cu lumea plantelor şi a vieţuitoarelor, şi permanent cu descrierile de natură de mare fineţe, cu încîntătoarele metafore, adeseori amplu desfăşurate, — ca a acestui apus de soare :

Ce luceşte colo-n zare
Peste-ntinderile de-apă ?
Oare-i soarele ce-apune,
Sau e pasărea flamingo
Care, — atinsă de-o săgeată,
Aripa în zbor şi-o frînge
Şi cu sîngele din rană
Înroşeşte unda apei
Şi văzduhul tot îl umple
Cu lucirea purpurie
A frumoaselor ei pene ?

E. A. Poe

Cel mai mare poet romantic american şi unul din principalele puncte de plecare ale poeziei moderne pe care a influenţat-o substanţial (Baudelaire, simboliştii, Mallarmé, Valéry) este **Edgar Allan Poe** (1809—1849).

Fiu al unor actori ambulanți, rămas orfan de mic copil, crescut de bogatul negustor John Allan, fugit de acasă, înrolat și în curînd scos din armată, fire dezechilibrată, ducînd o viață morală foarte dezordonată, căzut în patima băuturii, a stupefiantelor și jocurilor de noroc, Poe a fost un iremediabil neconformist, dușman acerb al puritanismului și al acelei democrații americane a vremii care, în termenii săi, era în realitate „cel mai odios și mai intolerabil despotism din lume".

Publicist combativ, temut, scriind zeci de articole, note, recenzii, îndreptate împotriva scriitorilor „oficiali" sau a celor la modă, a utilitarismului burghez sau a moralei puritane, — ceea ce îl caracterizează în primul rînd pe Edgar Poe este extrema luciditate a spiritului. Autor al unor interesante — și, mai tîrziu, mult discutate — eseuri de estetică literară, Poe susține (în *Principiul poetic)* necesitatea absolută ca un poem să fie de scurtă dimensiune, emoția estetică neputînd dura îndelung, iar atmosfera poetică obținîndu-se prin insistența lucidă a poetului asupra unor anumite motive și imagini bine meditate. În eseul *Filozofia compoziției,* explicînd cum și-a realizat celebrul poem *Corbul,* caută să demonstreze necesitatea, pentru poet, de a calcula cu exactitate toate procedeele pentru obținerea efectului final capital : crearea atmosferei.

Deci : luciditate, precizie, spirit analitic, operație de sinteză a elementelor. Personajele lui Poe — scria Baudelaire — sau mai degrabă personajul lui Poe, omul cu facultățile supraascuțite, omul cu nervii destinși, omul a cărui voință arzătoare și răbdătoare sfidează dificultățile, cel a cărui privire este încordată și ațintită ca o sabie asupra obiectelor ce cresc pe măsură ce le privește, — este Poe însuși. — Dar cu toată ura lui față de meschina lume utilitaristă, practicistă, cu toată compătimirea sa cordială față de cei oropsiți, luciditatea sa nu l-a dus decît la o atitudine de retragere, de însingurare, la izolarea în lumea propriului său eu, la o tendință permanentă de a crea o lume fantastică, pentru sine, care să o înlocuiască pe cea reală și în care poetul se complace.

Întreaga operă a lui Poe traduce intenția sa de a fugi din realitate (fie chiar și numai în exoticul oriental, ca în prima sa culegere, *Tamerlan,* publicată la vîrsta de 18 ani). Această evadare în ireal i-a fost concretizată literar și de modalitatea povestirilor lui Tieck sau Hoffmann, și de baladele lui Coleridge, care l-au influențat (alte culegeri : *Al Araaf,* 1829, *Poeme,* 1836, poemul *Corbul,* 1845). Lipsită de orice element didactic, de efuziuni elocvente, de luminozitate în ton și claritate în contururi, poezia lui Poe nu transcrie nici impresii din natură : geniul său e mai mult muzical decît plastic. *„Aproape lipsite de orice element al principiului moral, sau al concretului, sau al eroismului, sau al unor afecțiuni mai simple ale ini-*

Scanned with OKEN Scanner

mii — va remarca Walt Whitman, — *versurile lui Poe ilustrează (...) o tendință iremediabilă spre temele nocturne*".

Într-adevăr, universul poeziei lui Poe este constituit din ținuturi stranii de vis, stăpînite de moartea atotputernică și de obsedanta amintire a ființelor dispărute. În cunoscuta baladă-poem *Ulalume*, alături de straniul numelor proprii imaginate de poet, obsesia morții este sugerată și de repetiția unor cuvinte în versuri paralele, și de asociații insolite de termeni :

Cerurile erau sure și aspre ;
Frunzele erau crispate și seci,
Frunzele erau istovite și reci ;
Era noapte-n pierdutul Octobre,
Al anului acela pierdut în veci ;
Pe-aproape de sumbrul lac Auber,
În inima ceșoasei țări Weir ;
Era jos lîngă mlaștina Auber,
În pădurea gulzilor — Weir.
. . . . . .

Vorbele ne erau grave și sobre,
Gîndurile erau paralizate și seci,
Amintirile erau trădătoare și reci.
. . . . . .

Se făcu inima-mi de cenușă, tristă.
Cum erau frunzele crispate și seci,
Cum erau frunzele istovite și reci.
. . . . . .

Motivele centrale ale acestei poezii sînt moartea, singurătatea, amintirea (*Corbul*, *Annabel Lee* etc.). Iar imaginația excepțional de puternică a poetului, utilizînd elemente de detaliu luate din planul realității, realizează o descriere de mare efect a ținuturilor fanteziei. Poezia lui Poe creează o lume de fantome, învăluită într-o misterioasă lumină de lună, cu peisaje și obsesii de o halucinantă, patologică intensitate. Este o lume nu care-l stăpînește în mod fatal, ci pe care ține să și-o creeze singur, ca un refugiu ale cărei „*iluzii, de altminteri interesante, își trag originea dintr-un fond de perversitate și de minciună*" — cum scria Baudelaire, — îl opune ca pe o formă de refuz, de neputincios protest.

Aceeași atitudine o regăsim în nuvelele și povestirile sale fantastice (*Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, 1838, volumul *Povestiri grotești*, 1840,

Scanned with OKEN Scanner

Scarabeul de aur etc.). Aici însă, mai ales, fantasticul poetului pasionat de literatura de călătorii este construit cu numeroase elemente realiste (de ex. *Mică discuție cu o mumie),* aluzive, satirice. Observația adevărului și descrierea realistă a detaliilor — într-un cadru general fantastic — rămîne o metodă permanent manevrată de Poe. „Fantasmagoria lui Poe e mai mult materială" — nota Dostoievski, care tradusese povestiri de Poe (integral le-a tradus, excelent, Baudelaire). Această continuă interferență între planul imaginativ și cel real, precum și imediata explicație realistă a misterului aparent, au făcut de asemenea ca, prin unele din povestirile sale fantastice, Edgar Poe să dea și cele dintîi modele ale genului polițist".

Ceea ce face din Edgar Poe unul din marii lirici ai lumii este tonul său de zguduitoare sinceritate și durere, sînt accentele sale emoționante de afecțiune pentru ființele dragi dispărute, este obsesia amintirii chinuitoare, este drama de un patos înăbușit a singurătății morale. Apoi, este acea perfectă stăpînire a unei noi tehnici poetice prin care poetul sugerează cititorului stările, viziunile, atmosfera.

Toate elementele posibile pentru a provoca sugestia sînt întrebuințate de Poe. Astfel, în *Corbul,* momentul și cadrul predispunînd spiritul spre stări de halucinație sînt sugerate (continuînd apoi într-o gradație savant lucrată) încă din prima strofă — printre altele, și prin procedeul rimei interioare :

Odată, într-un îndepărtat miez de noapte, pe cînd ascultam truditele
șoapte
Ale unor tomuri vechi și uitate, ce-mi spuneau că totul e trecător,
Pe cînd piroteam aproape dormind, deodată mă îndreptai auzind
O foarte înceată bătaie lovind în ușa camerei mele ușor.
„E vreun călător", zisei bombănind, „poate că el se trezi ciocănind în ușa
camerei mele ușor.
E numai atît, un călător".

Impreciziuni intenționate ce dau curs liber fanteziei ; mirări, exclamații și întrebări ce deschid porți spre vag și mister ; leitmotive sau repetări de versuri întregi pentru obținerea efectului de coagulare a conștiinței pe care îl vor urmări și simboliștii ; apoi motive și refrene care prin obsesia lor fac posibilă sugerarea inefabilului, repetiții mecanice de cuvinte, jocuri onomatopeice, insistență asupra vocalelor de efect, variații de dimensiune a versurilor, distanțări de versuri, linii de suspensie, majuscule, rime interioare, aliterații etc. — o bogată și completă orchestrație savantă, de un puternic efect formal.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul *Clopotele*, de pildă, împinge această tehnică excepţională pînă la limita virtuozităţii :

Clopoţei de sanie,
Clopoţei de-argint !
O, ce lume de-ncîntări e-n duiosul lor alint !
Cum clinchesc, clinchesc, clinchesc,
În văzduhul nopţii reci,
De cînd stelele ce clipesc
Sus pe cer, din ochi clipesc
Cu descîntul lor de veci.
. . . . . .

Clopote de nuntă
Clopote de aur
O, ce lume fericită-n armoniosul lor tezaur !
Şi pe-al nopţii dulce vînt
Cum îşi cîntă-al lor descînt !
. . . . . .

Clopote de-alarmă, clopote de-aramă !
Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă !
Şi-ntr-al nopţii aspru vînt
Cu ce spaimă ne-nspăimînt' !
. . . . . .

Clopote de-ngropăciune, clopote de fier !
Ce solemne gînduri cîntă în prohodul lor sever !
Şi-ntr-o noapte fără vînt
De ce spaimă te-nspăimînt, !
Cei ce sună, sună, sună
Melancolicul comînd,
Se simt mîndri să ne pună
Peste inimi un mormînt.
. . . . . .

Mare maestru al versului muzical rafinat, Poe este, într-un fel, un continuator al romantismului englez de tipul lui Coleridge şi va deveni inspiratorul simboliştilor şi „decadenţilor" europeni.

Scanned with OKEN Scanner

Walt Whitman

Celălalt mare poet al Americii, și totodată un alt pionier și el, dar într-un sens diferit, al poeziei moderne, este **Walt Whitman** (1819—1892). Un poet întru totul opus lui Edgar Poe : Whitman este un temperament optimist, robust, sănătos, este mai mult un tip intuitiv decît reflexiv, privește natura și o descrie, cunoaște poporul și îl iubește, crede în progres legîndu-l de interesele maselor, preferă lumina, mișcarea, acțiunea, chiar revolta hotărîtă, îi plac contururile clare și culorile tari, nu are complexe sau obsesii, este generos, pasional, voluntar, tumultuos. Whitman personifică însăși energia, sănătatea, onestitatea pionierului american.

Fiu al unui dulgher, Whitman a fost pe rînd comisionar, om de serviciu, tipograf, dulgher, învățător, gazetar, avea prieteni printre lustragii, hamali, birjari, timonieri, salahori. A cunoscut din plin viața și oamenii, căutînd de preferință tovărășia oamenilor simpli din popor, de care se simțea mai atașat.

În același timp însă Whitman ajunge să vadă racilele politicii timpului. După numeroasele răscoale, mișcarea pentru abolirea sclavajului crește tot mai mult. În Statele Unite va izbucni în curînd răscoala sclavilor conduși de John Brown, urmată de alte răscoale. Apare un nou partid, al cărui prim punct din program era desființarea sclaviei. Whitman aderă la acest partid republican, printre conducătorii căruia era și Abraham Lincoln.

În acești ani și în aceste împrejurări începe Whitman să lucreze la poemele ce vor fi adunate în culegerea — singura sa carte, dar care va însemna un moment cu adevărat revoluționar în poezia universală — intitulată *Fire de iarbă,* apărută în 1855.

În timpul războiului civil care a urmat, Whitman este cinci ani prezent pe front. Apoi Lincoln, care poetului îi era „cea mai dragă ființă pe lume", este asasinat, și speranțele de adevărată eliberare ale maselor se spulberă. Whitman se apropie tot mai mult de masele populare ; în același timp, atacînd regimul burghez, este concediat, gata să fie închis. După primul atac de paralizie, din cauza unei răni din război, va mai trăi douăzeci de ani, continuînd să combată prin articole de presă și prin poeziile care sporeau volumul *Firelor de iarbă,* de la douăsprezece cîte cuprindea prima ediție, la aproape patru sute cîte va avea ultima ediție, a zecea, îngrijită de autor. Statul îi refuză pensia, este ajutat prin liste de subscripții, continuă să scrie și pe patul de suferință, pînă cînd, după un ultim atac de paralizie, marele poet al Americii moare în mizerie.

Scanned with OKEN Scanner

O incursiune ceva mai insistentă în biografia lui Walt Whitman, înainte de a-i cerceta opera, a fost indispensabilă, căci dintru-nceput poetul *Firelor de iarbă* previne :

Tovarăşe, aceasta nu-i o carte :
Cine o atinge a atins un om.

Whitman exaltă omul, fiinţa omenească ce îi apare ca cea mai mare minune a naturii în alcătuirea sa, omul puternic, generos, care să dăruie totul mulţimii, care stăpîneşte şi transformă natura, care creează bunurile civilizaţiei.

Whitman aduce o proiectare a omului simplu, laborios, energic, onest, optimist. Iar poezia whitmaniană, care se va constitui în jurul acestui om, nu va fi o poezie cultivată în sera meditaţiei, ci va fi un

Cîntec nou, cîntec liber
Ca glasul vîntului şi al tobelor . . .
Un cîntec în aer liber
Cu o voce clară, pătrunzătoare.

Această poezie va deveni o poezie energică, stenică (uneori prea retorică) — pentru că poetul se revarsă cu generozitate în viaţa colectivităţii, într-o comuniune intimă cu natura şi în admiraţia creaţiilor civilizaţiei.

În viaţa colectivităţii enunţările sale directe sînt tot atîtea puncte dintr-un program poetic :

Din popor mă ridic, în spiritul poporului . . .
Sînt vast, cuprind mulţimi în mine . . .
Oricine loveşte un om, în mine loveşte . . .
Cînta-voi cîntecul tovărăşiei . . .

Oamenii simpli, trăind viaţa cea mai aspră, oamenii săraci, umiliţi, asupriţi, sînt evocaţi, cu cea mai cordială simpatie, în poemele lui Whitman. Nici un poet al lumii pînă la el nu s-a identificat într-atîta cu infernala soartă a sclavilor negri ca Whitman, în poemul în care găsim versurile :

Eu sînt sclavul hăituit ca o fiară, eu mă zbat
sub muşcătura cîinilor,
Iadul şi deznădejdea sînt pe urmele mele şi stăpînii
descarcă mereu puştile după mine . . .

Scanned with OKEN Scanner

Un alt aspect al poeziei whitmaniene se revelează în comuniunea poetului cu natura.

Pentru Whitman sufletul şi trupul se integrează în universul material al naturii. Moartea nu există, din moment ce ea nu reprezintă decît un prag de trecere spre alte forme ale vieţii materiale :

Mă las moştenire ţărînei, ca să renasc
În iarba pe care-o iubesc

În dosul formelor perisabile rămîne veşnică substanţa :

Cel din urmă mugur îţi arată
Că-n realitate moartea nu există,
Şi dacă există, ea conduce viaţa mai departe,
N-o opreşte, nu îi pune capăt.

Această concepţie îl împinge uneori pe poet pînă la limitele unui fel de panteism :

Recunosc întrupate în mine gnais, cărbune, muşchi
cu lungi filamente, fructe, grîne, rădăcini
bune de mîncat . . .

Este aci o comuniune dusă pînă la o identificare cu natura. Pentru Whitman natura nu rămîne un refugiu sentimental, nu suferă nici o transfigurare subiectivă potrivit propriilor sale stări sufleteşti, ci ea există independent, măreaţă, puternică. Macrocosmul este la fel de măreţ ca microcosmul :

Cred că firul de iarbă nu este mai neînsemnat decît
Ziua stelară

În faţa măreţiei naturii, poetul încearcă emoţia puternică, genuină, primară, a uimirii, ca în faţa unei minuni :

Pentru mine fiecare ceas de întuneric sau de
lumină e o minune.
În fiecare centimetru cub de aer e o minune
Pămîntul întreg pe fiecare metru pătrat e cu
minuni acoperit.
Şi fiecare stînjen în adînc forfoteşte de minuni.

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea aceasta față de natură este în același timp și o sursă de energie morală. Căci natura în măreția ei îl invită pe om la optimism, la generozitate, la viață, la faptă.

Acest sens este concretizat într-un alt aspect al poeziei whitmaniene : în aspectul care exaltă știința, tehnica și omul creator de bunuri ale civilizației. Whitman cîntă nu numai „minunile" naturii, ci și opera omului : orașele, fabricile, uzinele, trenurile, vapoarele, electricitatea :

Priviți, în poemele mele, cetățile acelea solide și
întinse din inima continentului, cu străzi asfaltate,
cu clădiri de piatră și fier, și necontenita mișcare
a vehiculelor și a comerțului,
Priviți, presa cu aburi, cu numeroși cilindri, priviți,
telegraful electric care străbate continentul.

Whitman este primul poet care dă un sens spiritual, umanist, civilizației, tehnicii, elogiată de poet ca o strălucită dovadă a posibilităților intelectuale umane, și totodată creînd omului condiții superioare de viață.

O asemenea poezie, „pulsînd de sînge sănătos", o poezie „simplă și serioasă", care nu vrea să cînte „decît viața reală", oamenii simpli, puternici, voindu-se independenți, „și uriașa lor viață, pasionată, puternică" — nu putea admite legile sau convenințele unei prozodii tradiționale. Inovator în fond, Whitman este un inovator și în formă. Poezia lui este în același timp violentă și generoasă, miniaturală și grandioasă, delicată și elocventă (uneori retorică, discursivă). Acest pionier al poeziei mondiale desțelenește terenuri necunoscute încă liricii. Versul său, amplu, fără o cadență ritmică mecanică, fără lungimi egale, fără multe comparații și metafore, fără convențională rimă, fără să respecte vreodată regula de formă a unei strofe, se mulează în mod desăvîrșit pe gîndirea poetului, este spontan generată de aceasta, este perfect identificată acesteia ; ca o revărsare vastă, puternică, optimistă, sinceră, directă, dinamică, invitînd nu la contemplație, ci la mișcare. O asemenea formă, mergînd de la solemnitatea și măreția de imn pînă la freamătul de revoltă și îndemnul la acțiune, face de asemenea ca *Firele de iarbă* să apară ca un tot organic și unitar. Nu ca o culegere de poeme, ci ca un singur poem : cel mai mare poem pe care America l-a dat literaturii universale.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Romantismul în alte ţări* ★

1
IN POLONIA : ADAM MICKIEWICZ
2
IN UNGARIA : JOKAI MÓR
3
PETŐFI SÁNDOR
4
IN FINLANDA : KALEVALA
5
IN BULGARIA : HRISTO BOTEV

În Polonia : Adam Mickiewicz

1

În Polonia, la trei ani după ce statul este pentru mai bine de un secol desfiinţat iar ţara împărţită între Prusia, Austria şi Rusia ţaristă, se naşte cel mai mare poet polonez romantic, Adam Mickiewicz (1798—1855).

După împărţirea Poloniei, din rîndurile micii aristocraţii, scăpătate, a „şleahtei" se recrutează — în lipsa unei burghezii puternice — luptătorii pentru libertate, influenţaţi şi de ideologia „luminismului", aliaţii de mai tîrziu ai decembriştilor. În această atmosferă, de patriotism, de raţionalism luminist, de democratism, se formează şi tînărul şleahtic Mickiewicz.

Sub influenţa folclorului polonez şi a poetului romantic rus Jukovski, scrie volumul de *Balade şi romanţe* (1822), în care vechile motive populare sînt utilizate spre a crea conflicte morale puternice, angrenate într-o naraţiune sobră, cu elemente fantastice care nu excludeau tratarea generală realistă, cu pătrunzătoare notaţii psihologice ale personajelor, şi fără a aduce o atmosferă întunecată de misticism sau de deprimare. În poemul epic *Grazyna* (1823) el evocă, cu autentic adevăr istoric şi psihologic, un episod din îndepărtata epocă a luptei lituanienilor contra cavalerilor teutoni : subiectul era evident ales pentru rezonanţa sa politică contemporană. În poemul dramatic *Strămoşii* („Dziady", 1823) poetul, utilizînd o temă populară, aduce o poveste de dragoste, întrebări asupra naturii omului şi a vieţii, un erou căruia autorul îi împrumută multe din trăsăturile sale de caracter, precum şi numeroase elemente de decor romantic alături de scene, realist realizate, din viaţa poporului.

Suspectat de autorităţile ţariste, Mickiewicz este arestat, trimis în interiorul Rusiei, unde leagă prietenii cu poeţii decembrişti şi cu Puşkin, scrie

Sonetele din Crimeea (1826) și poemul *Konrad Wallenrod* (1829). Într-o acțiune care se petrece în epoca și în împrejurările evocate și în *Grazyna*, poetul face un adevărat și temerar apel la insurecție, aducînd pe scenă figura tragică a unui erou care trebuie să renunțe la fericirea personală, pentru a se devota patriei înrobite.

Pornit în emigrație — unde timp de douăzeci și cinci de ani va purta nostalgia patriei, pînă la moarte — se stabilește la Paris ; aci, la „Collège de France", i se oferă catedra de literaturi slave. De-a lungul evenimentelor politice care au urmat, Mickiewicz continuă o intensă luptă în favoarea patriei sale ocupate, înțelegînd importanța primordială a poporului în lupta de eliberare și ajungînd chiar să lege această luptă de lupta de clasă : „Poporul începe lupta împotriva capitalismului !". În 1848 se duce în Italia ca să organizeze o legiune polonă de eliberare, iar mai tîrziu, în același scop, pleacă la Constantinopol, unde moare de holeră.

Capodopera lui Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, este opera patriotului exilat, opera nostalgiei Lituaniei sale natale, opera speranței de eliberare a Poloniei. Poemul — influențat în structura sa de schema epopeii — începe cu invocația patriei :

Lituanie natală ! poți fi asemănată
Cu însăși sănătatea : ți-o știi măsura toată
Doar cel care te pierde. Oftînd azi după tine,
Întreaga-ți frumusețe o cînt cum se cuvine.

Evocarea patriei este făcută în cadrul istoric al perioadei premergătoare anului 1812 ; ca și pentru alte popoare, Napoleon reprezentase la un moment dat și pentru poporul polonez posibilitatea eliberării naționale. În această perspectivă este situată și tema centrală a marelui poem (de aproape zece mii de versuri) : lupta de eliberare a patriei. Poetul descrie asuprirea țaristă, tradițiile eroice naționale, lupta de eliberare națională ca o luptă a întregului popor, și zugrăvind această mare frescă socială autorul utilizează procedeele realiste, în analizele psihologice prin care realizează personajele perfect individualizate, în redarea detaliilor de natură și de viață materială sau în numeroasele și variatele scene de masă.

Nucleul central al acțiunii poemului este plasat în cadrul de viață patriarhală a unor boiernași de țară, care se țin departe de viața orașului, se înțeleg bine cu țăranii, respectă vechile obiceiuri și își iubesc fierbinte patria asuprită. Poetul insistă îndelung asupra acestor aspecte, și în general asupra vieții de fiecare zi : cadrul acesta patriarhal, rustic, familiar, popular, cu o natură încîntătoare, stăruitor și amănunțit evocată, este însă une-

Scanned with OKEN Scanner

ori alterat de egoismul, ambițiile, certurile sau de miopia politică a unor reprezentanți ai șleahtei. Pentru aceasta poetul îi ironizează sau îi ridiculizează. Dar permanent prezentă rămîne la aceștia amintirea faptelor vitejești, îngrijorata preocupare de evenimentele prezentului și speranța în viitorul de libertate.

În centrul poemului se găsesc Pan Tadeusz și Robak. Primul e un tînăr plin de calități fizice și morale, dar prea senin ; al doilea însă este o fire mai complexă, mai aplecat asupra lui însuși, mai preocupat de gravitatea situației poporului său. În jurul lor trăiesc personaje variate, de la conte pînă la cîrciumar, dezvăluindu-și caracterul îndeosebi prin momentele de conversație. Aprecierile ironice sau satirice ale autorului cu privire la aceste personaje înviorează aspectul idilic al scenei generale, în același timp precizînd și atitudinea critică a poetului față de această mică nobilime rurală, o dată cu simpatia sa cordială față de oamenii simpli din popor :

Și-un cînt faimos spre ceruri înalță cu putere
Un marș de biruință : „Polonia nu piere !“

Aceste versuri exprimă însăși concluzia operei și mesajul poetului.

Oglindă fidelă și vastă a lumii poloneze, operă plină de farmecul peisajelor, de glorioase amintiri istorice, de frumoase obiceiuri, tradiții și credințe, de toată complexa și calda umanitate a vieții familiale și naționale ; poem amplu, în același timp epic și liric, romantic și cu multe elemente realiste, demn de un adevărat rapsod popular, *Pan Tadeusz* a devenit epopeea națională a Poloniei.

În Ungaria : Jókai Mór

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este o epocă de mari frămîntări politice în istoria Ungariei, țară anexată monarhiei habsburgice.

Dezvoltarea burgheziei și, implicit, pătrunderea ideilor revoluționare ale „secolului luminilor“ chiar și în sînul păturii mai înaintate a nobilimii impun în Ungaria tendința spre democrația constituțională, încît, chiar din anul 1820 începe seria reformelor politice. Aceste reforme au drept scop pe de o parte apărarea și asigurarea constituției și independenței politice față de tendințele centraliste ale Austriei, pe de altă parte modificarea, în sensul ideilor liberale și al drepturilor omului, a temeliilor feudale ale constituției.

Anul 1848 a adus împlinirea, în sensul și în limitele burgheze, a acestor reforme, printre care desființarea iobăgiei, a cenzurii și a privilegiilor.

Epoca aceasta de frămîntări și de contradicții sociale și politice se reflectă, pe plan literar, în operele celor mai mari scriitori maghiari de care ne vom ocupa : romancierul Jókai, și mai ales poetul Petöfi.

Jókai Mór (1825—1904) aparținea acelei pături de mici nobili provinciali din rîndurile căreia s-au ridicat tineri cu vederi luminate, luptînd (asemenea lui Kossuth) pentru reforme economice și sociale. Prieten cu Petöfi, Jókai conduce împreună cu acesta tineretul pașoptist maghiar, este condamnat la moarte, însă izbutește să scape cu viața. Deși a jucat un rol important în avangarda revoluției din 1848, el n-a depășit vederile liberaliste și socialist-utopice. Dar Jókai a fost în primele rînduri ale luptei naționale și sociale, exprimînd ideile republicane și iacobine, apărînd revendicările iobagilor și ale muncitorimii ; tot ce rămîne mai de preț în opera romancierului este legat de această atitudine a sa.

Jókai este unul dintre cei mai fecunzi scriitori ai literaturii universale, opera sa cuprinzînd aproape 400 de volume, dintre care vreo 120 de romane de amploare.

Majoritatea romanelor sale sînt inspirate din istoria poporului maghiar, din cele mai vechi timpuri pînă în contemporaneitate. Dar imaginația sa (sprijinită pe o bogată informație) poartă pe cititorul altor romane ale sale din Egiptul antic pînă în America modernă, din vechea Palestină pînă în Italia, sau din Oceania primitivă pînă în saloanele din St. Petersburg.

Jókai și-a început cariera scriitoricească sub influența romanticilor francezi, cultivînd elementul neobișnuit, straniu, surprinzător, cadrul exotic și aventura fantastică. În perioada sa de maturitate, creația romancierului este mai legată de evenimentele trăite și de oamenii cunoscuți personal ; în felul acesta scrisul său capătă numeroase și valoroase elemente realiste. Procedeul romantic al antitezei însă, preferința sa pentru pitoresc și ciudat, proiectarea asupra personajelor a propriilor sale idei și sentimente, în general voluptatea abandonării în lumea imaginației, vor stărui în romanele sale. Personajele vor fi adeseori lucrate „în alb și negru", prin aceasta romancierul voind să opună caracterelor celor mai retrograde și reacționare, idealurile superioare ale generozității, dreptății, progresului.

În romanul *Diamantele negre*, Jókai aduce în scenă conflictul dintre interesele stăpînilor și soarta muncitorilor mineri, deși propune soluția utopică a împăcării acestor interese. În *Crăișorii* este zugrăvită critic, cu accente ce trec de la ridiculizare la indignare, viața, caracterele, concepțiile și manifestările nobilimii provinciale. În *Un nabab maghiar*, alături de aristocrații aroganți și trădători apar și nobili progresiști — figuri cam idealizate — luptînd pentru o cultură națională. În *Fața neagră*, figurii ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantice centrale a aristocratului bandit îi este opusă aceea a preotului român legat de țăranii satului său.

Vederile progresiste ale lui Jókai îl fac, deși a interpretat eronat problema națională, să se ridice deasupra naționalismului șovin. Romancierul vorbește cu simpatie și despre țăranii români, aduce — în special în *Fața neagră* — numeroase figuri de români, din Ardeal sau din perioada răscoalei lui Tudor Vladimirescu, în același timp cunoscînd și apreciind folclorul românesc.

Maestru neîntrecut în conducerea narațiunii, în firescul dialogului prin care se caracterizează personajele, în descrierea tablourilor din natură în care viziunea romanticului bogat-imaginativă nu exclude observația precisă a detaliului, în general realist în redarea vieții țăranilor și muncitorilor, opera celui mai popular prozator maghiar este impregnată de cordiala simpatie față de cei oropsiți, de atacuri la adresa asupririi și asupritorilor, de un umor sănătos și de o concepție optimistă despre viață.

Petöfi Sándor

Mai mult decît un poet, **Petöfi Sándor** (1823—1849) a fost adevăratul și cel mai mare conducător politic al poporului său, în 1848. Opera sa este dedicată nu numai poporului maghiar, ci tuturor popoarelor. „Dacă Petöfi n-ar fi murit, scria poetul și concetățeanul său Ady, desigur că el ar fi luptat pe baricadele Comunei din Paris, căci el iubea nu poporul, ci popoarele".

Viața de mizerie a fiului unui măcelar sărac dintr-un cătun al pustei, viața tînărului care pînă la vîrsta de douăzeci și trei de ani publicase cinci volume de poezii, pentru ca la izbucnirea revoluției din 1848 să se înroleze în primele rînduri și să cadă, la vîrsta de douăzeci și șase de ani, în luptele de lîngă Sighișoara, a fost viața exemplară a revoluționarului. Pe lista secretă a celor mai periculoși dușmani ai monarhiei habsburgice, listă păstrată în arhivele imperiale din Viena și în fruntea căreia se găsea numele lui Karl Marx, locul al treilea era ocupat de Petöfi.

Poezia lui Petöfi condamnă tot ce înseamnă asuprire : casa imperială, aristocrația feudală, administrația abuzivă, clerul perfid, trădătorii, șovăielnicii, lașii, de orice naționalitate ar fi fost.

Monarhia, ca instituție, este în repetate rînduri atacată, fie cu ură (*Trimiteți regii la spînzurătoare*), fie cu o ironie potențată de ura revoluționară :

Copiii — știm — nevoie au de jocuri.
De mult, pe cînd erau doar țînci cu toane.

Popoarele-şi făcură jucării
Ciudate : tronuri, purpuri şi coroane.
Şi-au pus pe capul unui tont coroana
Şi-au pus pe tont să stea pe tron ca stana !

Petöfi este prin excelenţă un luptător pentru libertate. Cuvîntul „Libertate“ revine foarte des în opera sa. Pînă şi în poeziile sale erotice se introduce ideea dragostei de libertate. Ideea de libertate e legată de Petöfi nu numai de independenţa naţională, ci şi de dreptatea socială. Încă din tinereţe, în două poezii, Petöfi le opune oportuniştilor meschini (*Cîntecul cîinilor*), măreţia oamenilor liberi (*Cîntecul lupilor*).

Toată opera lui Petöfi este străbătută de o patetică dragoste de patrie şi de libertate. Rareori a apărut în poezia secolului al XIX-lea o concepţie atît de înaltă despre misiunea poetului ca la Petöfi în poezia cu acelaşi nume :

Dar de ai să cînţi, numai necazuri seci
Şi strîmbe bucurii doar pentru tine,
De ce prin lume cîntăreţ să treci ?
Aruncă harfa şi va fi mai bine !
De eşti poet coboară în norod.
Treci cu norodul peste foc şi apă.
Blestem pe cel ce-alunecă în glod.
Şi steagul năzuit din mîini îl scapă.

Pentru a îndeplini această nobilă misiune, poetul nu poate folosi nici forma poeziei elegante şi convenţionale, nici poezia solemnă, amplă, gravă, retorică. În concordanţă cu concepţiile sale politice, sociale şi estetice, Petöfi se apropie de poezia populară. El elimină din poezie tot ce socoate străin de cîntecul popular maghiar. Poeziile lui Petöfi sînt scrise într-o limbă populară atît de curată, încît multe dintre ele par cîntece populare. *„Orice s-ar spune,* — scrie el într-o scrisoare poetului Arany — *adevărata poezie este poezia populară. Ea trebuie să domine. Dacă poporul va domni în poezie, el va fi în stare să domnească şi în politică, şi aceasta este principala sarcină a secolului“.*

Formulîndu-şi crezul estetic, Petöfi scria : *„sînt omul care pentru adevăr pot să jertfesc chiar şi frumosul ... ceea ce este adevărat este şi natural. Dar ceea ce este natural este şi bun şi prin urmare şi frumos. Aceasta este estetica mea“.* Pe baza acestei estetici, Petöfi îşi întregeşte concepţia despre poezie, modalitatea şi funcţia ei, în poemul intitulat *„Poezia“*, cu finalul :

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i casă de palavre poezia
Pentru înzorzonații guralivi,
Aleșii pe-o sprînceană din saloane ;
Mai mult e poezia ! E o clădire
Deschisă oricui vrea să se roage,
Cu un cuvînt, un templu, în care-i slobod
Să intri în opinci și chiar desculț.

În Finlanda : Kalevala

Pe la începutul secolului trecut, în Finlanda limba oficială în școală și literatură era suedeza. În curînd, din sînul intelectualității progresiste s-a născut o mișcare de resurecție a creației populare, ca un protest contra iobăgiei și dominației țariste. Mișcarea a devenit repede entuziastă, iar exponentul ei cel mai strălucit, Elias Lönnrot, și-a înscris numele în istoria literaturii universale prin opera sa alimentată de-a dreptul din tezaurul literaturii populare.

Fiu al unui croitor, **Elias Lönnrot** (1802—1884), ajuns medic de țară, a cules în multele sale călătorii prin satele Kareliei vechile poezii populare orale finlandeze, de la bătrînii cîntăreți din popor, străvechile balade populare, numite „rune", despre țara legendarului uriaș Kaleva.

În compilația sa genială, devenită epopeea finlandeză *Kalevala* (ed. def. 1849), trăiesc bogatele creații ale fanteziei populare, sînt descrise scene emoționante, puternice prin naivitatea primară cu care sînt povestite și întrutotul crezute de poporul care le-a creat. Cadru de natură nordică stranie și grandioasă, tradiții populare privitoare la descoperirea fierului și la prelucrarea lui, la fabricarea primelor unelte, la construirea morii de măcinat, asemenea aspecte și nenumărate altele, Lönnrot le-a adunat și le-a legat într-o epopee unitară.

„Monumentul creației orale", numește Gorki cu entuziasm această epopee, adăugînd : „creația individuală nu a dat nimic asemănător *Iliadei* și *Kalevalei*".

Dar menționarea *Iliadei* alături de *Kalevala* necesită o explicație : Stadiul de civilizație materială și societatea care apare în poemele homerice sînt mai avansate, sînt cele corespunzînd momentului apariției aristocrației militare, în timp ce în *Kalevala* întîlnim orînduirea gentilică, cu economia ei naturală, cu rămășițe matriarhale, cu sclavia întîlnită cu totul sporadic, cu momentul apariției primelor unelte de fier, o orînduire care

Scanned with OKEN Scanner

nu cunoaşte încă nici diferenţierea în săraci şi bogaţi, nici existenţa unor comandanţi, nici vreun fel de organizare militară.

Tema fundamentală a *Kalevalei* este lupta eroilor, fiii lui Kaleva, contra nelegiuitului popor al Pohjolei, pentru liniştea şi prosperitatea harnicilor locuitori ai Kalevalei.

Eroul principal al eposului este Väinämöinen, plugar, vînător, pescar, corăbier, dar mai ales inventatorul kantelei, instrument muzical popular finlandez asemănător ţiterei. Eroul este o luminoasă figură de Orpheu boreal, fiu al zeiţei mării ; dar caracterul mitologic idealizat al eroului, care în primele rînduri apare într-un cadru grandios de rece poezie naturistă, dispare în curînd. El inventează agricultura, ajunge să stăpînească toată ştiinţa şi să compună toate cîntecele duioase ale poporului.

Regina din Pohjola promite să-i dea fiica de soţie ; fiica însă îl refuză, şi poema povesteşte o serie de aventuri, în care alături de Väinämöinen apar alţi doi eroi. În aceste aventuri, fantasticul se împleteşte cu momente de realism aspru, naturalul cu miticul, iar viziunile „lumii de dincolo“ cu foarte frecventele elemente, formule şi procedee magice. Peisaje sălbatice din „ţara celor 1 000 de lacuri“, giganţi oribili, învieri magice, coborîri în regatul morţii, lupte grele, furtuni şi naufragii, — şi deasupra tuturor acestora planînd credinţa în forţa magică a cuvîntului : iată materia *Kalevalei*.

Din acţiunea dusă pe mai multe planuri, iese în evidenţă momentul creării fermecătorului instrument muzical, pe care eroul îl confecţionează din lemn de mesteacăn, şi după ce inventează melodiile, vrăjeşte poporul cu cîntecele sale. În cele din urmă, legendarul Orpheu nordic pleacă pentru totdeauna în lume, într-o barcă cu vîsle, pierzîndu-se în necunoscutul fascinant al mării, dar lăsînd poporului karelo-finlandez drept moştenire kantela sa minunată şi melodioasele sale cîntece.

Alături de înţeleptul Väinämöinen, mai apar şi alte personaje bine desenate : fierarul Ilmarinen, tînărul îndrăzneţ Lemminkainen (un fel de Peer Gynt), sau sclavul răzvrătit şi răzbunător Kullervo.

Se poate vedea că poema urmăreşte mai degrabă atmosfera complexă decît compoziţia liniară şi acţiunea unitară ; că poema urmăreşte să facă din Väinämöinen centrul moral şi estetic al povestirii ; că în sfîrşit urmăreşte să zugrăvească lumea cu preocupări concrete de viaţă, dominate însă de puterea magiei, un ansamblu al visurilor, amintirilor şi dorinţelor unui popor ataşat profund de tezaurul tradiţiilor sale străvechi.

Într-adevăr, substratul (obiceiuri, idei, credinţe) legendelor compilate aici este foarte vechi, în parte poate chiar anterior migraţiei „finilor“ în aceste regiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce este mai grandios în *Kalevala* sînt scenele care prezintă greaua, necontenita muncă a pămîntului, lupta cu elementele naturii și biruința omului asupra naturii — o natură, însă, care adeseori i se arată prietenă omului.

Pentru eroii *Kalevalei* pădurea nu este numai pădure : ea le oferă însuși cadrul de viață. În mijlocul pădurilor, oamenii își amenajează ogoarele, aici își găsesc hrana din vînat și pescuit.

În mijlocul pădurii, omul mai găsește și minereuri de fier. În runa a VIII-a este admirabil povestită legenda originii fierului, care voind să facă cunoștință cu fratele său mai mare focul s-a speriat într-atîta de puterea acestuia, încît s-a ascuns sub pămînt. Ajuns în atelierul fierarului Ilmarinen și chinuit în focul forjei și pe nicovala lui, fierul a făcut legămînt să slujească omenirea în mărețe scopuri de civilizație, iar nu să se lase prelucrat în arme ucigașe contra oamenilor. *„Mai degrabă aș mușca pădurea, mai degrabă aș sfîșia miezul pietrei decît să mă mai năpustesc asupra fratelui meu sau să omor pe fiul mamei mele“.*

Considerată în ansamblu, *Kalevala* concentrează în sine aspectele vieții, concepțiile și idealurile poporului karelo-finlandez. Oamenii *Kalevalei* venerează sentimentele familiale, urăsc luptele sîngeroase, sînt cinstiți și drepți, iubesc munca, se tem de vrăjitorii și îi urăsc pe vrăjitori, cinstesc cîntecele și pe cîntăreții lor, încît Kalevala capătă măreție și prin aceasta continua aspirație spre bine și spre frumos.

În Bulgaria : Hristo Botev

Marele poet bulgar al secolului trecut, **Hristo Botev** (1848—1876), a fost și conducătorul mișcării bulgare de eliberare națională.

După studiile făcute în Rusia, unde cunoaște operele gînditorilor revoluționari democrați ruși, Botev trăiește ca emigrant în România (la Galați, Brăila, București), activînd intens în publicistică și la organizarea detașamentelor de patrioți bulgari refugiați, detașamente ce trebuiau să aducă poporului bulgar libertatea națională și socială. Conducînd un astfel de detașament, Botev cade eroic în luptă, la vîrsta de douăzeci și opt de ani, străpuns în inimă de un glonte turcesc.

Concepțiile filozofice și politice ale lui Hristo Botev sînt acelea ale luptătorului care leagă asuprirea feudalismului turc de exploatarea poporului de către moșierimea, burghezia negustorească și clerul Bulgariei, văzînd singura ieșire posibilă din această situație pe calea revoluționară.

Ca poet, Botev n-a avut timpul să se realizeze din plin. Opera sa se reduce la vreo douăzeci de poezii, număr suficient însă pentru a-l situa

pe locul de frunte al poeziei bulgare. Influențat de realitățile politico-sociale bulgare și de gîndirea estetică rusă democrat-revoluționară, Botev afirmă că poezia „trebuie să aibă caracterul unei propagande politice, adică să țină seama de viața, de aspirațiile și de nevoile poporului" ; în felul acesta literatura devine „o armă morală puternică".

În consecință, Botev prețuiește cel mai mult simplitatea și tonul direct al poeziei populare. Realitățile dramatice în care se zbate poporul bulgar constituie cadrul tematic al poeziilor sale, cărora le imprimă o emoționantă tonalitate elegiacă, — în versuri adresate *Măicuței mele* :

Lăcrimînd, măicuțo, trei ani mi-ai cîntat
Și din leagăn poate tu m-ai blestemat,
Că pribeagu-mi suflet, apăsat de jale,
Află numai ceea ce urăște-n cale . . . ,

sau *Prietenei mele iubite* :

Cînt de dragoste nu-mi mai cînta,
Sufletul mi-e-nveninat și-așa,
Și sînt tineri încă anii mei
Însă nu știu tinerețea ce-i . . .

Pe de altă parte, suflul mișcării de eliberare națională transpune multe poeme ale lui Botev într-o tonalitate majoră. Haiducii au pornit cei dintîi lupta pentru dreptate și libertate, și acestei lupte îi închină Botev un poem, rămas neterminat (*Haiducii*). Cînd, în 1868, primul detașament de emigranți revoluționari, organizat la Brăila, trece Dunărea condus fiind de Hagi Dimitär și St. Caragea, patrioții pier în luptă ; poporul însă nu crede în moartea „căpitanului de haiduci" Hagi Dimitär, ci îl așteaptă mereu să reînceapă lupta. Lui îi dedică Botev acea baladă eroică (*Hagi Dimitär*, 1873), adevărată capodoperă a genului, în care transpunerea figurii eroului popular în zona legendei este operată printr-un procedeu de transfigurare folclorică :

În albele rochii vin iele, încet,
Pășind pe covorul de iarbă,
Și rana i-o leagă în miez de brădet —
Din pumni îi dau apă să soarbă.

(. . .) Dar zorii se crapă. Acolo, -n Balcani
Flăcăul se zbate în sînge.
Și soarele-l arde pe-ncinși bolovani
Și lupul blînd rana i-o linge.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „286 SACHI" IAȘI

Cuprins

CLASICISMUL

Literatura franceză în secolul al XVII-lea

1. Cadrul general istoric 7
2. Ştiinţa şi filozofia: Descartes 8
3. Ambianţa literară. Barocul 10
4. Romanul saloanelor şi romanul burlesc 12
5. Literatura moraliştilor 15
6. La Bruyère 17
7. Clasicismul francez. Definiţia şi formarea doctrinei 20

Marii clasici francezi

1. Situaţia teatrului 23
2. Corneille 24
3. Racine 26
4. Molière 27
5. La Fontaine 29
6. Boileau 33
7. Difuziunea europeană a clasicismului 37

Literatura engleză în secolul al XVII-lea

1. Anglia în secolul al XVII-lea 39
2. Anglicanism şi puritanism 40
3. John Milton 40
4. Pamfletarul 41
5. „Paradisul pierdut“ 44
6. Literatura epocii Restaurației: Butler, Dryden, Pope 47

Scanned with OKEN Scanner

LUMINISMUL ŞI PREROMANTISMUL

Literatura franceză în „Veacul Luminilor"

1. Condiţii istorice şi baze ideologice 51
2. Ideile filozofice 52
3. Enciclopedia 54
4. Montesquieu 55
5. Diderot, filozoful şi prozatorul 59
6. Ideile lui J. J. Rousseau 63
7. Poezia epocii: Chénier 66
8. Romanul sentimental, filozofic şi de inspiraţie realistă: Lesage 68

Voltaire

1. Voltaire omul 72
2. Atitudini ideologice 74
3. Dicţionarul filozofic 75
4. Voltaire poet: Henriada şi Fecioara din Orleans 77
5. Voltaire prozatorul 80
6. Personalitatea lui Voltaire 83
7. Scriitorii „Secolului Luminilor" şi literatura română 83

Dramaturgia franceză în secolul al XVIII-lea

1. Voltaire 85
2. Diderot 86
3. Marivaux 36
4. Beaumarchais 37

Romanul englez în secolul al XVIII-lea

1. Spiritul întreprinzător burghez: De Foe 91
2. Spiritul vehement satiric 93
3. Romanul sentimentalist: Richardson 99
4. Fondatorul romanului realist modern: Fielding 102
5. Alţi romancieri: Goldsmith, Sterne, Smollet 106
6. Reacţiunea aristocratică: romanul „gotic" 107

Scanned with OKEN Scanner

Poezia preromantică engleză

1. Cadrul istoric 109
2. Noile teme poetice și exponenții lor: James Thomson 110
3. Edward Young 112
4. Thomas Gray 115
5. Falsul Ossian: Macpherson 117
6. William Blake 120
7. Robert Burns 122
8. Poezia preromantică engleză și literatura română 124

Literatura germană în secolul al XVIII-lea

1. Secolul al XVII-lea în Germania. Grimmelshausen 126
2. Cadrul istoric și cultural al secolului al XVIII-lea 127
3. Klopstock și Wieland 128
4. Lessing eseist 129
5. Teatrul lui Lessing 131
6. Mișcarea „Sturm und Drang“ 133
7. Herder 134
8. „Școala din Göttingen“: Bürger, Schubart 136
9. Neoumanismul german 138
10. Hölderlin 138
11. Schiller — eseistul și poetul 140
12. Dramaturgul 144

Goethe

1. Viața 147
2. Omul de știință și gînditorul 148
3. Poetul și etapele liricii sale 151
4. Romancierul 158
5. Memorialistul 160
6. Dramaturgul 160
7. Prezența lui Goethe în cultura română 164

Literatura italiană în secolul al XVIII-lea

1. Ambianța intelectuală: Vico 166
2. Poezia: Parini și Monti 167
3. Ugo Foscolo 168

Scanned with OKEN Scanner

4. Teatrul 169
5. Tragedia: Alfieri 170
6. Comedia: Goldoni 171

ROMANTISMUL

Romantismul

1. Preliminarii — curentul romantic 177
2. Evoluția termenului 178
3. Fundamentele filozofice 178
4. Coordonatele esteticii romantice 180
5. Modalități literare 182

Romantismul englez

1. Particularitățile romantismului englez 184
2. Tradițiile literare naționale 185
3. Noile condiții istorice 186
4. Poeții lakiști: Coleridge 187
5. Walter Scott 190
6. A doua generație romantică: Byron 191
7. Keats 195
8. Shelley 197
9. Alți poeți romantici 201
10. Romantismul englez în literatura română 202

Romantismul german

1. Cadrul istoric și de idei 204
2. Teoreticieni și teorii 205
3. Novalis, poetul „idealismului magic“ 207
4. Povestirea fantastică a lui Hoffmann 209
5. Grupul din Heidelberg 210
6. Școala suabă: Uhland 211
7. Școala austriacă: Lenau 212
8. Alți romantici 215
9. H. Heine, culme a romantismului german 215
10. Dramaturgia: Kleist, Büchner, Grillparzer 220

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul francez

1. Franța în prima jumătate a secolului al XIX-lea ... 225
2. Atmosfera de idei sociale ... 226
3. Teoria romantismului: D-na de Staël ... 226
4. Chateaubriand ... 228
5. Lamartine ... 230
6. Vigny ... 232
7. Musset ... 235
8. Béranger ... 237

Victor Hugo

1. Viața și personalitatea ... 239
2. Lirica sa ... 240
3. Poezia epică ... 243
4. Poetul satiric ... 244
5. Romancierul ... 245
6. Modalitatea estetică a teatrului romantic ... 247
7. V. Hugo — dramaturg ... 249

Romantismul italian

1. Ambianța politică și particularitatea romantismului italian ... 251
2. Manzoni ... 252
3. Leopardi ... 254
4. Carducci ... 256

Romantismul rus

1. Perioada pregătitoare ... 258
2. Romantismul: cadrul istoric și literar ... 259
3. Pușkin ... 259
4. Lermontov ... 262

Romantismul american

1. Ambianța epocii. W. Irving și F. Cooper ... 265
2. Herman Melville ... 266

Scanned with OKEN Scanner

3. Poezia: Longfellow 267
4. E. A. Poe 268
5. Walt Whitman 273

Romantismul în alte țări

1. În Polonia: Adam Mickiewicz 277
2. În Ungaria: Jókai Mór 279
3. Petöfi Sandor 281
4. În Finlanda: Kalevala 283
5. În Bulgaria: Hristo Botev 285

Nr. colilor de tipar: 18,25.

Intreprinderea Poligrafică „Banat", Timișoara, Calea Aradului, nr. 1A. Republica Socialistă România.

Comanda nr. 172/2396.

Scanned with OKEN Scanner